

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Primitivismus v českém umění

Od padesátých let 20. století

Adéla Straková

Praha 2010

Vedoucí práce: PhDr. Marie Klimešová, PhD.

Charles University in Prague

Faculty of Arts

Institute of Art History

Diploma Thesis

Primitivism in the Czech Art

From the fifties of the 20th century

Adéla Straková

Prague 2010

Supervisor of the Thesis: PhDr. Marie Klimešová, PhD.

Poděkování

Za ochotu a pomoc při uvedení do problematiky výstavního provozu od padesátých let 20. století děkuji Mgr. Liboru Jůnovi z Archivu Národního muzea v Praze; Mgr. Martinu Šámalovi z Archivu Náprstkova muzea za zpřístupnění soupisu dokumentace výstav; Mgr. L. Vošahlíkové z Archivu Národní galerie v Praze. V neposlední řadě děkuji PhDr. Marii Klimešové, PhD. za všechny podnětné připomínky a projevenou důvěru.

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121 / 2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím a jeho užití, kopírování, nebo vydávání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

„Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.“

Adéla Straková

V Praze dne 30.7. 2010

Summary

This work can not cover all forms of primitivism in the late 20th century, and precisely define the category, despite the fact that in some way, of course, trying to do so. It can only be seen as one way of looking.

In the last century the concept of primitivism faced accusations of ethnocentric perspective and evaluation. But it turned out that ethnocentrism can not from a position of European science completely removed, as the science of art history is a product of Western thinking. Primitivism also still struggled with negative connotations, although it succeeded in broad artistic and intellectual spheres connect the concept of "primitive" or "primitiv's" with the value in the sense of value in art. But it is still possible to say that the negative connotations of primitivism is struggling especially among unskilled public.

We can talk about primitivism's effects in the second half of the 20th century, we should separate the intuitive behavior and instinct unconscious primitivism as conscious primitivism, which can generally be understood as meaning of a conscious regression, a return to "original" cleaner. We can perhaps say that from the beginning of the history of mankind is bound up with what is called "regression". In the minds of the Roman philosophers appears deprecation newer and more efficient jaded fashion, at the expense of highlighting the traditional, which is simpler and more primitive. In search of the historical examples we can prove a direct link multiplier conscious primitivism with increasing human individualism and subjectivism. At it can be seen especially with the procedure of the last century for specific examples of painting figures.

During the 20th century artists, their desire for the universe found in all sorts of influences, from the children's work, the expressions of mentally ill, in the creation and philosophy of primitive peoples in the Orient, in folkiness and other associated areas. More generally, it is possible to say move from concreteness (forms) to philosophy. The area, which is much more difficult to describe precisely. The tendency to primitivism is becoming today's very nature, expanding the field of artistic expression in everyday life. This is evidenced by the increase needs decorating, beautifying, "disfigurement" means all sorts of bodies, from tattoos, despite needling, Piercing, brading, and plastic surgery. Likewise, it can be seen growing interest in Eastern philosophy, meditation and other physical exercises.

Klíčová slova

Primitivismus – primitivní – přírodní národy – naivismus – art brut – dětská tvorba – graffiti – archaismus – folklorismus – orientalismus

Primitivism – primitive – natural tribes – naivism – art brut – child art – graffiti – archaism – folklorism – orientalism

Osnova

Úvodem	8
--------------	---

TEORIE

1. „Primitivní“ a primitivismus	9
2. Umělecké ideje a teoretický zájem	13
3. Teorie a výstavy	20

HLEDÁNÍ

4. Velmi tenké hranice	29
5. Návrat k „původnímu“	35
6. Směřování k „mystickému“	39

NACHÁZENÍ

7. Náprstkovo muzeum.....	44
8. Umělci a jejich umělecký vývoj	46
8.1. Poválečný odkaz „- ismů“ a lidového umění.....	46
8.2. Magie symbolu či znaku	59
8.3. Fetiš, masky a totemy	76
8.4. „Obřad“ – akční umění	87

Závěrem	102
---------------	-----

Seznam literatury	104
-------------------------	-----

Obrazová příloha	110
------------------------	-----

Seznam obrazové přílohy	181
-------------------------------	-----

Úvodem

„Výtvarná invence, výrazová síla a duchovní hodnoty tohoto „primitivního umění“ hrají hlavní úlohu v uměleckém vývoji našeho století. Před těmito díly si uvědomujeme, že naše tzv. moderní umění je vlastně nejstarším uměním, neboť mezi ním a primitivním uměním jsou těsné spojitosti a příbuznosti. A to takové, že stanete v úžase a ptáte se:...”¹

Tato slova byla pronesena již v roce 1966 a vyjadřují podobný úžas i otázku, která se mi stala podnětem zájmu zaměřeného na téma primitivismus. Cílem a snahou této diplomové práce mi bude celkové zhodnocení tohoto fenoménu a pokus o nastínění jeho charakteristických podob v českém umění během druhé poloviny 20. století. Své úsilí zahájím podrobnějším pohledem na slova primitivní a primitivismus, která jsou v dnešní době stále zahalena mnohými nesrovnalostmi slovníkových definic, nabývajících na celkové neurčitosti. Dále se budu snažit alespoň v krátkosti nastínit charakter primitivismu a jeho uměleckou i teoretickou reflexi v rámci historického kontextu především první poloviny 20. století. Tento náhled by mohl uvést určitou velmi důležitou kontinuitu a podobnost s přístupy umělců druhé poloviny minulého století. V následující kapitole se pokusím o rozšíření tohoto odrazu, zejména v rovině teoretického diskurzu, pomocí nejvýznačnějších historiků a uměleckých výstav zabývajících se „primitivním“ a tím, co je nazýváno primitivismem.

Druhá část této práce bude poněkud kratším zastavením, sloužící k zamyšlení, co všechno vlastně můžeme považovat za společné vlivy, jež sdílí primitivismus? Tomuto problému se pokusím věnovat v kapitole nazvané *Velmi tenké hranice*. V těchto úvahách bych ráda dále pokračovala s otázkou, co vlastně znamená návrat k „původnímu“ a kam naše umění směřuje.

V třetí části se pokusím zaměřit na charakter primitivismu druhé poloviny minulého století pomocí již konkrétních příkladů jednotlivých uměleckých osobností na pozadí ideologického kontextu, který zde hraje významnou roli. Pro přílišnou obšírnost této látky se budu snažit vybrat alespoň určité charakteristické typy uměleckých projevů z české výtvarné scény, které by vytvořily zastřešující skupiny odpovídající charakteru jednotlivých primitivistických tendencí druhé poloviny minulého století.

¹ Jiří STIBLÍK: *Sto mistrovských děl, Muzea člověka v Paříži*, in: *Světová literatura 11*, Praha 1966, 165 – 172. Muzeum člověka v Paříži je současným názvem Muzea Trocadéro.

1. „Primitivní“ a primitivismus

Teoretické diskuze týkající se tohoto tématu doplatily na zmatení ohledně hledání definice pojmu „primitivismus“.² Přitom je důležité si uvědomit, že tento pojem byl poprvé užit ve Francii během 19. století jako ryze umělecko-historický termín. Určité vymezení bylo publikováno mezi lety 1897 – 1904 v sedmisvazkové *Nouveau Larousse illustré* pod odkazem „n.m. B.-arts. Imitation des primitifs“.³ Toto určení se příliš blížilo definici a pochybilo ve stejném bodě jako *Ottův slovník naučný*,⁴ shodující se ve smyslu definice popisující malíře a sochaře ovlivněné ranými umělci nazývanými „primitifs“ neboli „primitivové“ jejichž zdrojem bylo dnes označované archaické umění. Došlo k neuvědomění historického termínu, jehož význam se mění s příchodem nové doby a umělců zajímajících se o Peru a Jávou, ačkoli později byl tento nový zájem spojen spíše s Oceánií a Afrikou. Neboli propojování domorodých objektů s termínem „primitivismu“ proběhl až během první třetiny 20. století. Tendence definovat a scelit rozrůstající se šíři tohoto vymezení je záležitostí především 20. století. V Americe se snaha o jeho definici poprvé objevila u Webstra v roce 1934 jako „belief in superiority of primitive life“, která naznačuje „return to nature“ a má snahu celou šíři pojmu popsat velmi jednoduchou definicí „the adherence to or reaction to that which is primitive“.⁵ Ve stejném smyslu tento výraz použije Goldwater v své kultovní knize *Primitivism in Modern Painting* z roku 1938 a jeho význam s užitím slova primitivismus ponechává v dalším rozšířeném a revidovaném vydání *Primitivism in Modern Art* z roku 1967. V této knize uvozuje kapitolu definice primitivismu vytrženou částí věty „these approximate terms have a value...“⁶ Ve své eseji *Judgements of Primitive Art (1905 – 1965)*

² Fenomén primitivismu je sám o sobě obrovsky rozsáhlý díky dvěma faktorům. První zahrnuje obtížnost v náročném logickém výkladu výchozí chaotické směsi stylů identifikovaných jako „primitive“. Evropané v 18. a 19. století spojovali rozdílné styly pod název „primitive“ včetně italského Trecenta, archaického Řecka, Egyptu, Japonska a Polynésie. Například Friedrich Schlegel obdivoval primitivy vystavované v Musée Napoléon v roce 1802 včetně Fra Angelika, Dürera a Van Eycka. Díky obtížnosti identifikace „primitivního umění“ je stejně tak obtížné definovat „primitivismus“. Frances S. CONNELLY: *The Sleep of Reason*, Pennsylvania 1999, 2.

³ *Nouveau Larousse illustré*, 7 vols. a 1 suppl, Paris Librairie Larousse, 1897-1904, vol. 7, 32. William RUBIN: *Primitivism in 20th. Century*, New York 1988(4), (pozn.7) 2.

⁴ Devatenácté století bylo podle Františka Harlase počátkem zrodu primitivismu jako stylu. V *Ottově slovníku* z roku 1903 Fr. Harlas označil za jeho hlavní znaky prostotu techniky a důraz na řemeslné provedení, dále odkazuje na Preraffaelitu a nakonec svoji charakteristiku završuje tím, že této módě podléhají pouze zaostalejší severské národy. Není se třeba divit předsudku, jaký panoval ještě před tím, než byl namalován první kubistický obraz, nebo než byl přijat malířský styl Gauguina. Je patrné, že v této souvislosti bylo uvedeno 19. století právě proto, že pojem primitivismus byl snad zaměněn za orientismus spojený často s romantismem. S tím souvisí i Preraffaelité a jejich romantická představa charakterizující jejich název; návrat před Raffaela k vznešené prostotě evropské předrenesanční tradici, jak tento pojem chápal František HARLAS: *Primitivismus*, in: *Ottův slovník naučný* XX, Praha 1903, 691.

⁵ William RUBIN: *Primitivism in 20th. Century*, New York 1988, 2. Viz: Webster: *New International Dictionary* 1934 . <http://www.merriam-webster.com/dictionary/primitivism>, vyhledáno 30. 5. 2010.

⁶ Robert GOLDWATER: *Primitivism in Modern Art*, London 1986, 250.

zahrnul k termínu „primitive“ „a term of praise“⁷ neboli termín chvály. V této souvislosti není možné nepřipomenout komplement Pabla Picassa ve smyslu, že primitivní socha nebyla nikdy překonána.⁸ Ačkoli byl termín primitivismus ve své podstatě kladného označení,⁹ byl nedopatřením v kontextu historie úzce propojen s negativním charakterem přídavného jména primitivní. K tomuto zhodnocení také přispěla poněkud zneužitá evolucionistická teorie Charlese Darwina ve smyslu vývoje od zaostalého k civilizovanému.¹⁰ Řada teoretiků proto obrátila své snahy k hledání nového příslušného pojmu bez negativních konotací. V českém kontextu sehrál zásadní roli Josef Čapek, který vydal roku 1938 *Umění přírodních národů* a tím se vyhnul problematickému označení slova primitivní.¹¹

Roku 1951 byl v Británii uveřejněn článek *The dilemma Which Faces African Art*. Jeho autor William Fagg, děkan britských etnologů zaměřených na Afriku zde navrhl, že „tribal“ (v českém ekvivalentu znamená kmenový, domorodý) může universálně nahradit termín primitivní.¹² Výhodou obecnosti slova „tribe“ je nespecifičnost oblasti a z hlediska kultury Západu se formoval v idejích a kontextu téměř 100 let. Proto jeho užití není matoucí. Oba termíny jsou však problematické. Mnozí preferují „tribal“ právě z důvodů Darwinových konotací, jiní upřednostňují i přesto termín „primitivní“, jelikož slovo „tribal“ je běžně užívané zejména v Africe a z etnologického hlediska není „tribal“ termín. William Rubin ve

⁷ Robert GOLDWATER: *Primitivism in Modern Art*, London 1986, 273. K „term of praise“ dodává, není zde nic společného s nedostatkem dovednosti nebo technické či estetické hrubosti, ale „primitive“ odkazují ke zdrojům spojeným s vitalitou, intenzitou a formální vynalézavostí, která značně apeluje na moderní umělce a ovlivňuje je i nepřímo.

⁸ William RUBIN: *Primitivism in 20th. Century*, New York 1988, (pozn. 20) 5.

⁹ Roku 1797 se v uměleckém světě prvé užil pojem „primitivní“ pochvalného významu v ateliéru známého francouzského klasicistního malíře Jacquese-Louise Davida (1748-1825), jehož snahou bylo demonstrovat přísnou věrnost klasickým estetickým zásadám proti frivolnosti a lehkosti rokoka. Jeho žáci prosluli výstřednější módou, nazývání – barbus (vousáči), nebo také primitifs (primitivové). V jejich čele stál Maurice Quay (1779-1804) znamenal počátek myslitelů (*penseurs*) nebo také primitivů (*primitifs*) – tato dvě označení byla zaměnitelná. Odmítali výstřelky moderní doby, oblékali se po způsobu Řeků (zejména raných Řeků, protože pokládali Perikla za dalšího Ludvíka XV. Vše co přišlo po Feidiuvi, bylo manýristické, falešné a teatrální. František MIKŠ: Gombrich, 2003, 216. Příkladem kladného přístupu v 18. století je kniha od Jeana Jacquese Rousseau, *Noble Savage*. Dalším příkladem je satirická esej od Michela de Montaigne, *On canibals* (1587) sloužící jako prostředek možnosti kritizování vlastní společnosti. William RUBIN: *Primitivism in 20th. Century*, New York 1988, 6.

¹⁰ Darwin během své plavby kolem světa popsal primitivní lidi jako zcela nesvobodné, žijící stále ve strachu plynoucí z jejich neschopnosti porozumět jejich vesmíru. William RUBIN: *Primitivism in 20th. Century*, New York 1988, 36.

¹¹ Josef Čapek se dotkl určitého paradoxu ve své slavné knize *Umění přírodních národů*. Zastavil se u pojmu barbarství, nebo divoštství. Máme ve zvyku posuzovat kulturu „přírodních národů“ z hlediska nerozvinutosti civilizace a jejich dějin za barbarskou. Zato kulturu „Orientu“ chápeme jako „vysokou“, v rámci její rozvinuté civilizace. V rámci tohoto vnímání se zaměřil na kulturu staré Ameriky a řiši Inků, kterou přiřazujeme k primitivním barbarům přes to, že se jednalo o vyspělý státní útvar se starou kulturou. Díky agresivnosti a sebestřednosti západní kultury byl pojem primitiv stejně zasažen jako pojem orientálec a Orientalismus, protože jejich označení skrývalo slovo barbar, barbarský a velkou roli zde sehrávalo zejména křesťanství. Od 19. století docházelo k přehodnocení a kultura Orientu začala být chápána za vyspělou tzv. „vysokou kulturu.“

¹² William RUBIN: *Primitivism in 20th. century*, New York 1988, 5. „The Dilemma Which Faces African Art“, *The Listener*, September 13, 1951, (pozn. 24, 25) 413 – 415.

svém katalogu (1984) často používá slovo tribal ne z antropologického hlediska, ale pro potřebu společného termínu pro umění, na které odkazuje. V jeho významu se shoduje s Webstrovým odkazem v *New International Dictionary*, kde se uvádí užití slova „tribe“ jako nejvíce volné. Podle jeho definice tento obecný výraz patří označení kmenu jako takového; společenství lidí v primitivních nebo nomádských kulturách věřící ve společný původ a jednající pod hlavními autoritami, jako je velitel nebo náčelník. Do roku 1960 bylo „tribal“ stále široce užíváno antropology pro potřebu obecného termínu brázdící skrze kultury a kontinenty, proto například kolekce esejí vydané Danielem Biebuyckem pro Univerzitu v Kalifornii roku 1969 byly nazvány *Tradition and Creativity in Tribal Art*. Dnes by mohly být nazvány rozdílně, ale pojem názvosloví dosud nebyl vyřešen. Nejvíce výmluvným zastáncem konceptu „tribality“ v africkém umění byl William Fagg, který si uvědomuje, že toto umění je produktem funkce kmenového systému, ačkoli zjišťuje, že „tribal“ není statickým konceptem, ale dynamickým, a kmenové styly jsou předmětem trvalé změny.

Ovšem ani slovo „tribal“ se nevyhnulo obvinění za eurocentrismus a to z hlediska afrických vědců. Konflikt dospěl do takové roviny, že africký parlament užití pojmu zakázal zejména v literatuře pro politický problém spojených národů a národního vědomí etnicky rozdílné populace. Navzdory úsilí jej překonat, zmíněný eurocentrismus stále podle Williama Rubina existuje. Pokud se zamyslíme, může nás jen stěží překvapit, že disciplíny jako umělecká historie a antropologie jsou samy o sobě evropskou invencí. Tento problém ve skutečnosti ilustruje snahu využít charakteristického pojmu z pohledu perspektivy přírodních národů.¹³

Další termín, který začal být používán v Paříži, již před první světovou válkou, je „negro art“ nebo „Art negre“ (v němčině se užívá „Negerkunst“) volně zaměnitelný za „primitive art“ a stejně tak je významově blízký pojmu „tribal art“. Rozdílem se stalo jeho zdánlivé původní zaměření pouze na umění Afriky, ve skutečnosti jeho užití bylo volnější a zahrnovalo také umění Oceánie. Původně toto slovo označovalo dvorské umění království Benin a stejně tak domorodé styly. Zejména v moderní době může toto označení nést výrazný rasový podtext, i když francouzská kultivace tohoto slova odstranila něco z jeho negativní příchuti spojované s původním „travail de nègre“.

I když byla během posledních dvou desetiletí slova primitivní a primitivismus kritizována za etnocentrismus a pejorativní konotace, žádný jiný z navržených obecných termínů určených k nahrazení nebyl kritiky spatřen přijatelným. Přestože je primitivismus etnocentrický, je v určitém aspektu srovnatelný s francouzským „japonismem“, který

¹³ William RUBIN: *Primitivism in 20th. Century*, New York 1988, (pozn. 1) 74.

neodkazuje přímo k japonské kultuře, ale na umění reagující a inspirující se touto kulturou. Stejně tak bychom měli chápat pojem primitivismus, který odkazuje na umění reagující a inspirující se nezápadními kulturami v tom nejužším smyslu. Co se týká negativních spojitostí obklopujících primitivismus, William Rubin přikládá srovnání s termíny gotika a baroko, které v určitých dobách byly jmény spojené s opovržlivými a zaostalými významy. Jak se zdá, jedním z velkých obhájců termínu primitivní se stal William Rubin. Tento autor se opíral o tvrzení Claude Lévi-Strausse, který poznamenal, že navzdory nedokonalostem a zasloužené kritice zvítězil „primitive“ z nedostatku vhodnějších termínů a definitivně se uchytil v antropologických a sociologických slovnících.¹⁴

Jako shrnutí toho, co zde bylo napsáno ohledně dilematu „primitivního“, bych se ještě vrátila k Josefu Čapkovi a jeho označení *Umění přírodních národů*, které náleží k nadčasovému a dosud na něj nebyla zaměřena dostatečná pozornost. Umění přírodních národů neobsahuje negativní charakter, ale bohužel jako slovo „tribal“ odkazuje na již zmiňovaný problém různě formovaných společností. Substantivum národ v sobě nese mnohá úskalí, je zatíženo pojetím „národa“ v novodobých evropských dějinách. Jedná se však o krásné souhrnné označení, které Čapek využil pro národy žijící v souladu s přírodou. Toto pojmenování používala zejména starší generace etnologů pro například domorodé obyvatele Austrálie, nebo tichomořských ostrovů, souhrnně pro obyvatele, jejichž životní styl nebyl podstatně ovlivněn moderní civilizací.¹⁵

Byla zde věnována pozornost pouze jedné části celého velkého problému slova primitivní (původní, prapůvodní), které je kořenem a vlivem toho, co se nazývá primitivismus 20. století. S postupem času, jak se přidaly k umění přírodních národů další vlivy, vzrostla tendence směřovat všechny ostatní vlivy pod pojem primitivní. K tomuto problému se výstižně vyjádřil Ernst H. Gombrich v rozhovoru pro BBC roku 1974. „... vystávají ve mně pochybnosti, pokud jde o označení nenaturalistických stylů jako stylů „primitivních“. Tyto styly jsou totiž spíše pravidlem než výjimkou, protože „běžná“ metoda zobrazení využívá to, čemu se říká konceptuální schéma – schéma, které ztělesňuje ani ne tak to, co člověk vidí, jako to, co ví. Nazývat tuto normální metodu „primitivní“ je stejně zavádějící, jako nazývat „chůzi“ primitivní formou pohybu, protože jsme vyvinuli spalovací motor.“¹⁶

¹⁴ William RUBIN: *Primitivism in 20th. Century*, New York 1988, 4 -5.

¹⁵ Ivo T. BUDIL: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*, s.l. 1992, 14-15.

¹⁶ František MIKŠ: Gombrich, *Tajemství obrazu a jazyk umění*, Brno 2008, (pozn. 5), 147 – 148. *The Primitive and its Value in Art*, čtyři přednášky pro BBC Radio 3 v roce 1979, in: *The Essential Gombrich*, 295 – 330.

2. Umělecké ideje a teoretický zájem

Umělecká pozornost se na začátku 20. století začala obracet od umění Orientu a archaických kultur k podnětnějším nezápadním kulturám Afriky a Oceánie.¹⁷ Sir Ernst H. Gombrich se zabýval právě tímto cyklicky se opakujícím jevem, ke kterému dochází v dějinách. Například obdivovatelé středověku si svoji výtvarnou citlivost vytříbili přes obdiv přímých předchůdců Raffaela, jako byl Peruggino, Fra Angeliko anebo Giotto. Stejně tak obdiv k japonské kultuře může být chápán jako „most“, prostřednictvím něhož mohlo být objeveno původnější umění Asie a primitivních kmenů Oceánie a Afriky.¹⁸ Přesně tento „most“ pomohl přejít řeku zakladateli kubismu Pablu Picassovi, jehož *Avignonské slečny* jsou považovány za významného představitele přímé inspirace uměním přírodních národů dosahující nového „šokujícího“ výrazu. Tento náhlý obrat je často podpořen Picassovým svědectvím, řečeným následně po návštěvě sbírky mimoevropského umění a řemesel v Trocadéru roku 1907. „Nechápali jsme, k čemu vlastně jsou, viděli jsme jen primitivní skulptury, nikoli kouzlo. Ti černoši byli zprostředkovatelé – a od té doby jsem ten francouzský výraz nikdy nezapomněl. Navzdory všemu – navzdory neznámým, hrozícím duchům. Neustále jsem upřeně hleděl na ty fetiše. Pak mi došlo – já jsem přece také proti všemu. Také jsem měl za to, že všechno je neznámé a nepřátelské! ... Proč je vyřezávali tímto způsobem a ne jinak?... všechny ty fetiše sloužily témuž. Byly to zbraně. Měly pomáhat lidem, aby se zbavili nadvlády duchů, aby se stali nezávislími. ... Avignonské slečny mne napadly téhož dne: vůbec ne kvůli formě, to ne, ale protože to byl můj první exorcismus pomocí obrazu – v tom to je.“¹⁹ Jedná se o nejcitovanější úryvek Picassova dobového zhodnocení chápání umění přírodních národů, v Picassově době „primitivů“, kde se vyzdvihuje slovo exorcismus. Existuje i jiná verze Picassovy výpovědi, která rozvádí zmíněný exorcismus, publikovaná Françoise Gilot deset let dříve než výše uvedená. Picasso si uvědomil, že negerské umění není estetickým výkonem, jehož cílem je forma, ale jeho objekty jsou magií zformovaní prostředníci mezi tím divným nepřátelským světem a námi. Jedná se o způsob uchopení síly, který dává formu našemu strachu, stejně tak našim touhám. Když jsem si to uvědomil, věděl jsem, že jsem našel svůj způsob.²⁰

¹⁷ Jedná se o určité zjednodušení pohledu, neznamená to, že se od této doby objevují pouze stylové prvky těchto oblastí. Umělci si sebou nesou celou historii. V Gauguinově práci najdeme syntézu vlivů Egypta, Persie, Kambodži a Jávy. William Rubin: *Primitivism in 20th. Century*, New York 1988, 7.

¹⁸ František MIKŠ: Gombrich, Brno 2008, 273. Viz: E.H. GOMBRICH: *Preference for the Primitive*, 190. Tato část je Gombrichem podrobně rozebrána 201- 268.

¹⁹ Patrick O'BRIAN: *Picasso, životopis*, 154. Viz: František MIKŠ: Gombrich, Brno 2008, 286.

²⁰ Sieglinde LEMKE: *Primitivist Modernism, back culture and the origins of transatlantic modernism*, 1998, New York, 37- 38.

Dokreslením tohoto obratu ve vnímání na počátku století je třeba uvést podnětné myšlenky Wilhelma Worringera z dobové kultovní knihy *Abstrakce a vcítění* z roku 1908. Uvědomil si, že je příliš snadno ztotožňován prapůvodní stav lidstva s ideálním rájem rousseauovského snění. Prvotním instinktem člověka nebyla úcta ke světu, ale strach.²¹ Nutkání abstrakce přisuzuje důsledku „velkého vnitřního zneklidnění člověka způsobeného jevy vnějšího světa a v náboženském kontextu koresponduje se silně transcendentálním zabarvením všech představ. Tento strach nazvěme strachem z nezměrného duchovního prostoru, ... horror vacui.“²² Primární „touhou bylo vytrhnout objekt ze všech přírodních souvislostí a z nekonečné změti bytí, očistit ho od všeho, co na něm bylo závislé na životu, ... přiblížit ho jeho absolutní hodnotě.“²³

Tato absolutní hodnota začala být záhy umělci spatřovaná v mnohem širším rozmezí. Moderní eklekticismus zahrnoval nejen prehistorické, africké, kykladské a předkolumbovské umění Ameriky a Oceánie, ale také naivní malířství typu malíře Rousseaua, umělecké projevy dětí, lidové umění a jakoukoli exotiku. Dokladem toho je *Almanach* avantgardní skupiny Modrý jezdec z roku 1912, v němž je uvedeno prohlášení Franze Marca, „nejnovější malířské hnutí musí ukázat jemné předivo svých souvislostí s gotikou a primitivy, s Afrikou a velkým Orientem, s tak výrazově bohatým, původním lidovým uměním a uměním dětí“.²⁴ Gombrichův učitel Hans Tietze, který napsal recenzi do almanachu, shrnul toto hnutí slovy; „navazuje na nit, která vede zpět do nejtemnějších hlubin lidstva, ...“ A dále pokračuje tím, že „cílem umění nebyla vždy iluze, ... , že dříve než ona a vedle ní bylo účelem umění pomoci projevit tajemnou sílu, která vládne lidským emocím.“²⁵ Zájem umělců hledat všechny možné impulsy postavené mimo sofistikovanou západní kulturu, vyjadřuje touhu začít znovu, dobrat se samé podstaty tvoření. Ostatně takto chápal svoji dobu již Alois Riegel (†1905). Přitažlivost primitivního (zahrnující nejenom umění barbarů, středověké umění, archaické civilizace, ale také umění prehistorické a kmenové umění Afriky) byla vedena potřebou prostoty, panenskosti a návratu zpět k původu kreativních schopností. Riegel tento aspekt nepovažuje za romantický sentiment jako u exotismu, ale jako plně vědomý, důsledný a oddaný výzkum vedoucí k porozumění formy a kreativním procesům. Riegelova teorie „čisté vizuálnosti“ se stala předpokladem pochopení primitivního umění a rozvinula paralely s krizí

²¹ Wilhelm Worringer: *Abstrakce a vcítění*, s.l., 2001, 116.

²² Ibidem 33.

²³ Ibidem 34.

²⁴ František Míkš: Gombrich, *Tajemství obrazu a jazyk umění*, Brno 2008, 294. Viz. Norbert Wolf: *Expresionismus*, Praha 2005.

²⁵ František Míkš: Gombrich, *Tajemství obrazu a jazyk umění*, Brno 2008, 297. Viz. Hans Tietze: „Der Blaue Reiter“, *Kunst für Alle*, 27, 1912, 547.

staré teorie naturalismu. Jako první rozeznal estetické kvality geometrického stylu. Riegl zjistil, že požadavek imitace byl naprosto cizí středověké mentalitě. Co vedlo „barbary“ jako všechny umělce bylo podle něj „Kunstwollen“, totiž ne vůle imitovat, ale touha tvořit a vyjádřit se. Podle Rieglova záměru není vůle omezena materiálem, ale dominuje mu a tvoří jeho formu.²⁶ Vůle, o které je zde hovořeno, byla velkým hybatelem touhy návratu k již zmíněnému instinktu, k převrácení západních hodnot a zapuzení imitace. Byla nastavená směrem ke změně odmítnout všeobecně vnímanou a hodnocenou formu a prosadit formu novou. Je zajímavé, že přestože Picasso a jiní malíři té doby o negerském umění mnoho nevěděli, dokázalo k nim promlouvat tak výraznými emocemi svého účelu, že jejich ideje intuitivně přebírali a transformovali do své doby.²⁷ Za emocionálně silný příklad takové transformace formy do námětu je nutné připomenout Picassův obraz *Guernika* (1937) jako odpověď za vybombardování baskického města nacisty.²⁸ Byl zde užit transformovaný kubismus vycházející z umění přírodních národů, který stále nese Picassem spatřované poselství. Tento rys považoval za nejvhodnějšího představitele, bojujícího s naléhavostí a silou za „nové poselství“.

Přibližně do třicátých let stále dominuje nejen idealismus²⁹, který je zaměřen proti absurditě moderní doby a násilí (v případě dadaistů), ale také stálý morální podtext. Tuto skutečnost vyzdvihl na svou dobu velmi úsporně již Josef Čapek v knize *Nejskromnější umění* (1920) dnes velmi známou větou. „Jak prosté je diletantovo srdce, tak prosté jsou i jeho výtvarné prostředky, tak čisté a přímé.“³⁰ Význam této jasně formulované věty, se stal hlavním východiskem a smyslem tvorby řady zejména moderních malířů, k jehož výraznému

²⁶ Salerno LUIGI: Primitivism, in: Encyklopedia of World Art, New York, McGraw Hill, 1972, vol.11, 708. Další základní poznání Riegla bylo to, že geometrická stylizace nemůže nikdy předcházet, ale často následuje naturalistickou fází.

²⁷ Na začátku minulého století bylo umění přírodních národů ještě považováno za kuriozity. Picasso stejně jako fauvisté byl vášnivým sběratelem, W. Rubin v tomto bodě poznamenává, že umění přírodních národů nemělo často ten původní domnívaný účel, ale bylo přednostně vyrobeno pro západní sběratele a také, že umělci se o kontext a účel těchto předmětů dostatečně nezajímali. Picassovi nevadilo, že jeho sbírka nedosahuje sběratelských kvalit. Nepotřebuje umělecká díla, aby získal ideu. Stejně tak byly pro něho hodnotnější rozvěšené primitivní objekty kolem ateliéru, než přímo sedící modelové. William RUBIN: Primitivism in 20th. Century, New York 1988, 241-344.

²⁸ Radikální posun vedený moderním uměním k větší svobodě myšlení, zvedl obavy a strach ze strany připravující se nadvlády nacistického Německa. Veškeré moderní umění od impresionistů bylo ztotožněno s nebezpečným pro svoji neovladatelnou sílu a vlastní svět. Proto ke své potřebě ovládnutí mas chtěli nacisté, stejně jako každý totalitní režim toto umění odstranit a zdiskreditovat. Roku 1936 bylo všechno moderní umění zakázáno a následujícího roku byla v Mnichově uspořádána výstava zvrhlého umění - Entartete Kunst. **Vystává zde paralela celého smyslu a funkce moderního umění s uměním přírodních národů napomáhající přežít ve svém světě. Nacisti si již uvědomili sílu tohoto umění, které je založené na hledání svého vlastního univerza.**

²⁹ Idealismus byl nadále spojen se vzdálenými kraji. Například Tahiti bylo dlouho idealizováno a přirovnáno k nové Cythěře, i když tam byl kanibalismus. Z toho vyplývá určitý „myth of antique“, který se stal velmi důležitým vlivem pro umělce a spisovatele až do třicátých let 20. století. William RUBIN: Primitivism in 20th. Century, New York 1988, 6.

³⁰ Josef ČAPEK: *Nejskromnější umění*, Praha 1997, 18-19.

zesílení došlo po roce 1922, kdy byla vydána kniha Hansem Prinzhornem; *Bildennerei der Geisteskranken* (Tvorba duševně nemocných).

Oproti kubismu a jeho obdivu k africkému umění zakořeněnému navzdory různým stupňům abstrakce v konkrétní realitě a viditelném světě, surrealismus stejně jako většina oceánského umění preferoval imaginaci a fantastické obrazy. Surrealisté objevovali zejména magické primitivní praktiky a s nimi související součást nevědomí a snu až vědeckým způsobem. Sen je v tomto případě chápán nejen jako možnost zobrazení absurdních variant a výjevů, tak jak jej interpretovala západní společnost, ale především, jako výjev obsahující pravdivou výpověď o podstatě lidského bytí, podpořený Freudovou analýzou. Roku 1905 byla vydána Freudova kniha *Výklad snů* a k ní se přidala další zásadní kniha *Totem a tabu* roku 1913. V těchto knihách se Freud pokoušel přemostit mezeru mezi sociální antropologií, folklorem, psychologií a vztahem k dětství západních kultur. Hledal spojitost mezi „primitivní“ myslí a určitými psychologickými elementy západní společnosti. Navrhujíc, že člověk dneška je stále blízko psychologické struktury prvních lidí.

Zájem o primitivní myšlení byl dále zkoumán sirem Jamesem Frazerem, etnologem Lucienem Lévy-Bruhem, Claude Lévi-Straussem a Henri Bergsonem, o které se surrealisté nejen opírali ve svém až vědeckém přístupu k tvorbě, ale i přátelili. Primitivismus se stal v třicátých letech záležitostí nejen avantgardy, ale také módní oblastí vyhledávanou pro svou atraktivitu celou společností.³¹ Jeho obliba se z oblasti psychiatrie přesunula na oblast výzkumu lidského myšlení. Roku 1930 byla zveřejněna kritika knihy *L'Art primitif* (napsaná francouzským psychologem Georgesem Luquetem) v surrealistickém časopise *Documents* od kritika, vydavatele a autora pornografie Georgese Batailla, který byl Bretonem považován za „nepřítele uvnitř“ surrealismu. Tato kritika odkryla rozpor, který surrealismus a avantgarda zastávaly ve vztahu k primitivismu. Bataille nesouhlasil s Luquetem v názoru týkajícího se počátku tvorby lidstva a jeho původního záměru. Luquete psal o motorickém nadšení, které vede dítě a stejně tak jeskynního člověka k vytváření nahodilých malůvek. Oproti tomu se Bataille domníval, že formování znaků nevyvěrá z tendence tvoření, ale z destrukce a potěšení z pošpinění. Destruktivní touha se obrací proti kreslíři, jak je možné vidět v paleolitických jeskyních, kde je lidská postava deformována a naopak, zobrazení zvířat je mnohem jistější. Z těchto důvodů Bataille usuzuje, že se na počátku nejedná o zákon formy, ale o „informe“, beztvaré.

³¹ Do jak vysokých kruhů vstoupil, dokládá opera *Stvoření světa* (1923) s kostýmy domorodců a výpravou Ferdinanda Légera. Stejně tak v módní sféře byl viděn jako „chic“ v moderní hudbě jazzu a k moderním materiálům jako chróm a plast se přidala slonovina, eben a zebří kůže.

Surrealistický *Documents* uveřejňoval články etnografů, jako jsou Marcel Griaule, Michael Leiris, Paul Rivet a dalších, kteří se shodují na tom, že primitivní objekty postrádají význam, když jsou vyjmuty z kontextu. Tyto objekty nejsou primárně stvořeny pro poutavé vizuální formy, protože souvisejí s rituály a s každodenní zkušeností. (Griaule psal o plivání, které je součástí hygieny a jako materiál se nedá zamrazit a uložit do vitríny muzea.) V tomto pohledu je patrný rozdíl mezi etnografickou estetizací surrealismu dvacátých let a třicátými lety, kdy surrealistický *Documents* „domorodé“ chápal silně antiesteticky. Tato změna byla také podpořena přechodem většiny členů surrealistické skupiny od Bretona k okruhu časopisu *Documents*. Z umělců se v tomto časopise těšili pozornosti a dostali do popředí například Joan Miró, Alberto Giacometti a Man Ray pro jejich beztvaré skvrny, ztělesnění útoku na formu anebo ztráty formy. Historikem umění Jamesem Cliffordem byla tato skupina kolem časopisu nazývána „etnografickým surrealismem“³²

Surrealisté byli též vášniví sběratelé umění přírodních národů, například Max Ernst proslul svou sbírkou sošek kachinského umění. Breton dokonce navštívil americké indiánské rezervace a byl svědkem i tahitského woodo ceremoniálu. Své skupinové výstavy začali koncipovat společně s objekty přírodních národů již v roce 1926 v Galerii Surrealista v Paříži, nebo roku 1936 proběhla výstava surrealistů v galerii Charlese Rattona společně s objekty z Oceánie a Ameriky. Též v Čechách v době 1934-1935 proběhla v Mánesu výstava Emila Filly společně s dvěma sty kusy černošských masek a tichomořských plastik (sám byl velký sběratel). V katalogu této výstavy Vincenc Kramář přirovnal Fillova díla k prehistorickým výtvorům a dětské kresbě vycházející z lidského nevědomí a tím jej přiblížil k aspektu společného se surrealismem.³³

Surrealisté věří v kreativní sílu nevědomí a s ním přijímají universální potřeby mýtu, která roste ze společenské podstaty lidské mentality spojující lidi všech civilizací.³⁴ Sen, mýtus a automatismus jsou právě ty elementy, které propojují „primitivní“ se surrealismem. Psychický automatismus, jak uvádí Alena Nádvorníková, vedený rovinou mentálního vzorce a psychického rytmu se objevuje velmi záhy: v neolitických kořenech jedné větve evropského výtvarného projevu (u Keltů) a jako trvalý jev je nacházen v některých mimoevropských kulturách (skalní kresby australských domorodců) a v dobovém latinskoamerickém lidovém umění, například na Kubě. André Breton postuloval automatismus jako dědictví po

³² Hal FOSTER / Rosalind KRAUSS / Yve-Alain BOIS / Benjamin H.D. BUCHLO: Umění po roce 1900, Praha 2007, 245 – 249.

³³ Tomáš WINTER: Primitivové, děti, šílenci a média, k recepci umění přírodních národů a příbuzných projevů v Čechách třicátých let, in: Umění XLVIII / 2000, 435 – 452.

³⁴ K orientaci a studiu mýtu surrealisté následují významnou vědeckou práci Sira Jamese Frazera: Zlatá ratolest, (The Golden Bough) poprvé vydána již v roce 1890 v Londýně.

spiritistických médiích, v textu *Le Message automatique* (1933), toto „automatické poselství“ podrobně analyzuje a spojuje s dlouhodobým zavrhováním racionalistických, náboženských a jiných „svěracích kazajek ducha“. Podobně v pozdějším textu *L'Art des fous, la clé des champs* (1945), tento automatismus spojuje s „uměním bláznů“, který je „klíčem ke svobodě“.³⁵

Dveře k tzv. „novému mýtu“ otevřela roku 1947 rozsáhlá výstava *Le surréalisme*, s podtitulem *Exposition Internationale du Surréalisme*, pořádaná André Bretonem a Marcellem Duchampem. V galerii Maeght se představilo kolem sta tvůrců z dvaceti-čtyř zemí a její autoři zde tematicky rozvrhli jednotlivé sály: Sál předchůdců (Bosch, Blake, Carroll, Chirico...), Sál pověr (koncipovaný Fredericem Kieslerem), Sál dešťů (koncepce Duchampa) a Sál nového mýtu. Záměr této výstavy byl cíl zařadit surrealismus do ezoterní tradice a dále ukázat jednotlivé analogie k všemožným kreativním projevům i k tvorbě tzv. „art brut“, k nimž se surrealismus vztahoval. Na této výstavě se Breton s Duchampem věnují také interpretaci jednotlivých mýtů - Zlatému věku, mýtu Orfeova, mýtu androgyna a umělého člověka a také o ryze básnických Velkých průhledných nejednoznačných bytostí. Chtějí se vracet k mnohotvárným a méně zjevným básnickým tradicím lidského ducha. Zájem o mýty neměl v české tradici u Teiga a ani později u Effenbergera (na začátku padesátých let) významnější ohlas, konkrétně v pražské výstavě *mezinárodního surrealismu v Topičově salónu* na sklonku 1947, organizované Teigem a Heislerem, jde spíše o přehlídku obrazů, primárních děl surrealismu se stručnými texty.³⁶

Stálou intencí moderních avantgardních umělců bylo hledání teorií, vzorů, směrů a způsobů, ve kterých jsou spatřovány nějaké kořeny „původního“. Do jaké míry umělci usilovali o stupeň původnosti, příznačně objasňuje věta pronesená holandským malířem Karlem Appellem rok před tím, než byla založena skupina CoBrA (1948). „Pracuji nyní na mocném primitivním díle, jež je více primitivní než negerské umění a Picasso.“³⁷ Po válce zavedl francouzský malíř Jean Dubuffet pojem „art brut“ a v roce 1948 stál u zrodu *Compagnie de l'Art Brut*. Dubuffet byl horlivým propagátorem „umění“ duševně nemocných, k nimž se brzy přidalo dětské umění a městské graffiti. Všechny tyto projevy podle Dubuffeta vyvěraly ze samotné podstaty a původu lidské potřeby, neovlivněny kulturní společností. V tomto směru se rozcházel se strukturalistickým pojetím kultury Claude Léviho-Strausse i s přesnějšími antropologickými, etnografickými nebo psychoanalytickými studiemi, které zpochybňují nezasaženost umění art brut kulturou. K jistému nepochopení došlo i mezi

³⁵ Alena NÁDVORNÍKOVÁ: *K surrealismu*, Praha 1998, 62.

³⁶ *Ibidem* 89 – 97.

³⁷ František MIKŠ: *Gombrich, Tajemství obrazu a jazyk umění*, Brno 2008, 313.

Dubuffetem a Bretonem. Breton roku 1949 napsal *Umění bláznů, klíč ke svobodě*, kde vedle sebe umístil projevy art brut a umění přírodních národů. Tímto gestem chtěl docílit nového vnímání bez klasifikace a hierarchizace, umožňující tuto tvorbu srovnávat s jakýmkoliv uměleckými díly nebo jakoukoliv citlivou a působivou tvorbou.³⁸ Dubuffet svůj rezolutní rozchod s kulturou a touhou po prostotě završil roku 1968 knihou *Dusivá kultura*.³⁹

Ve snaze nastítnout vývoj primitivistické reflexe v umělecké tvorbě první poloviny 20. století se ukázaly tendence zahrnující romantické, emotivní a vědecké přístupy, které se s postupem doby ubírají do stále větších krajností, jak v použitém materiálu, tak způsoby, kterými se umělci pokoušeli obsáhnout „původnost“ a znovu zpřítomnit magičnost.⁴⁰

³⁸ Bernard SCHMITT: Vynález nového pohledu, in: Alena NÁDVORNÍKOVÁ (ed.): Art brut v českých zemích. Katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, s.l. 2008, 171 – 175.

³⁹ Jean DUBUFFET: Dusivá kultura, Praha 1998, přel. Ladislav Šerý.

⁴⁰ Tato část je Gombrichem podrobně rozebrána v knize *The Preference for the Primitive*, 2002, 201- 268.

3. Teorie a výstavy

Ve třicátých letech 20. století vzrostl teoretický zájem o pojem primitivismus, jak v Čechách, tak na světové půdě. Za základní zahraniční práci věnovanou primitivismu je považována kniha *Primitivismus a příbuzné ideje v antice* (1935) od historiků umění **Arthura O. Lovejoye a George Boase**.⁴¹ Jmenovaní autoři pojem primitivismus neoddělili od významů, přístupů a myšlenek, kterých nabyl v historii, ale občas si v mnohém navzájem odporují. Shodují se avšak na jedné základní premise, společné tendenci všech přístupů, založené na odmítání výdobytků pokroku a civilizace. S tím souvisí upřednostňování vždy vývojově ranější fáze lidstva. Podle různých přístupů umělců dospěli A. Lovejoye a G. Boas k jednotlivým, typovým rozlišením. První typ nazývají *primitivismus chronologický*, „v němž se zračí touha po starých dobrých časech, po ztraceném ráji nevinnosti.“. Tento druh odlišují od následujícího typu *primitivismu kulturního*, „který je výrazem nespokojenosti s civilizací jako takovou, jakýmsi snem o tom, že bez výdobytků vědy a techniky by na tom lidstvo bylo lépe.“ K těmto dvěma kategoriím přidávají ještě další dvě, *primitivismus měkký* a *primitivismus tvrdý*. První případ je pojímán jako „sen o zlatém věku prostoty, nevinnosti a nezkaženosti...“ Tvrdý primitivismus představuje „...idealizace drsných a přímých hrdinů minulosti...“⁴² Můžeme říci, že se jedná pouze o pokus diferenciací uměleckých přístupů v celé historii, neodlišuje se od obecně známého jevu nespokojenosti s kulturou, který je založen na vysněném ráji. Tento nostalgický mýtus je prostoupen v myšlení lidstva již od dávné prehistorie a setkáme se s ním i u antických autorů.⁴³ Při objevení přírodních národů jej mnozí Evropané ztotožnili se znovunalezením původního rajského stavu lidského bytí. Problémem Boasova a Lovejoyova rozlišení jsou příliš těsné, téměř neviditelné hranice mezi jednotlivými skupinami, které by bylo třeba více prakticky podpořit. Tento přístup dle mého pohledu rozšířil fenomén primitivismu natolik, že nedovoluje oddělit naivismus, orientalismus, romantismus, archaismus a dokonce zahrne i umění socialistického realismu. Rozhodně předkládá směr úvahy nutný k zamyšlení.

⁴¹ Antropolog Franz Boas byl první, který zatratil obraz primitivního člověka. Zamítl pokusy uspořádat různé kulturní linie vzestupnou měrou v knize *Primitiv Art* (1927). V době, kdy se věnoval zkoumání indiánských kmenů ze severo-západního Pacifiku, poznamenal, že pokud umělci touží po realistické pravdě, jsou schopni ji dosáhnout, příkladem je Kwakiutl Indians z Vancouveru. Viz. E.H. GOMBRICH: The Preference for the Primitive, 269-271.

⁴² František MIKŠ: Gombrich, Tajemství obrazu a jazyk umění, Brno 2008, 212. Z knihy Arthur O. Lovejoy a Georg Boas: *Primitivism and Related Ideas and Antiquity*, Baltimore 1935, (New York 1965, 1973).

⁴³ Hésiodos (700 př. Kr.) popisoval život „zlatého pokolení“, vládl jim Kronos, život žili bez starosti a námahy, stále měli co jíst, nikdy nezestárli, smáli se a tancovali a smrt pro ně nebyla horší než spánek. Jejich duchové přinášejí lidem štěstí a spravedlnost. Biblická zpráva o vyhnání z Ráje ovlivnila středověkou kulturu a její původ je založen v semitské mytologii starého Kanaánu.

Brzy je vydána velmi slavná a ve všech studiích zmiňovaná kniha **Roberta Goldwatera** nazvaná *Primitivism in Modern Painting* z roku 1938 (v rozšířeném a revidovaném vydání *Primitivism in Modern Art* z roku 1967). Ve své práci se autor inspiroval již předešlým výzkumem Lovejoyovým a Boasovým, ale navíc svůj přístup propojil s výzkumem etnologie a rozvojem etnologických muzeí, který pro studium primitivismu určil jako klíčový. První obsáhlejší stěžejní část knihy věnuje různým přístupům primitivismu v historii umění, druhá část je zaměřena na definici pojmu jako takového. Co považoval za primitivismus František Harlas v Ottově slovníku naučném,⁴⁴ označil Goldwater pojmem archaismus.⁴⁵ Ačkoli primitivismus vychází primárně z „primitivního“, dochází k závěru, že primitivní umění není spojené žádnými společnými kvalitami formy nebo kompozicemi. Primitivní umění nazývá katalyzátorem stimulujícím zájem umělců, který jim pomáhá formulovat jejich vlastní cíle. Problematika je podle Goldwatera tak spleťtá svým kontextem, že je obtížné podle řádných metod zjistit něco jednoduchého a základního, neboť celá elementárnost a jednoduchost je více emocionálně závažného rázu než povrchního. Primitivismus považuje převážně za psychologickou záležitost, než aby byl určován převládajícími formálními podobnostmi. V této části dále podotýká, že primitivismus není imanentní umělecké hnutí, které v určitou dobu začíná a končí, naopak, přímo vyrůstá ze společenského a sociálního prostředí a proniká dokonce i tam, kde není dominantní.⁴⁶

Opět bych se ráda vrátila k první části Goldwaterovy knihy, která analyticky rozčleňuje přístupy těch umělců, jejichž tvorba souvisí s pojmem primitivismus. Podle jednotlivých a charakteristických přístupů vytváří zastřešující kategorie nazvané: *Primitivismus romantický* především reprezentovaný Gauguinem a fauvismem; *emocionální primitivismus* ztotožňuje se skupinami Die Brücke a s Der Blaue Reiter; *intelektuální primitivismus* je podle něj zastoupen Picassem a Modiglianem a poslední skupinu charakterizoval jako *primitivismus podvědomý*, za jehož hlavní představitele považuje Miróa, Kleea, Salvatora Dalího, kult dětské tvorby, dadaismus a surrealismus. Proč je právě intelektuální primitivismus spojen se jménem Pabla Picassa? Goldwater intelektuální primitivismus zakládá na geometrii a rytmických formách afrického sochařství. Pablo Picasso je v této kategorii, protože africké umění není v jeho díle svým obsahem nápadné, tak jako v jeho formě. Jinak řečeno, jeho náměty zůstaly u západní klasické tematiky, ale forma se změnila. V rámci hledání jednotlivých charakterových skupin, sám autor dochází k problému,

⁴⁴ Fr. Harlas vyzdvihuje použití nejjednodušších uměleckých prostředků, techniky. Kresbu po způsobu starých středověkých mistrů. (Viz. Preraphaelité) atd. in: Ottův slovník naučný XX, Praha 1903, 691.

⁴⁵ Robert GOLDWATER: *Primitivism in Modern Art*, London 1986, 161 – 162.

⁴⁶ *Ibidem* 250 – 271.

v němž jednotliví tvůrci přesahují několik kategorií. Ačkoli intelektuální primitivismus je více racionální, než předešlý emocionální primitivismus, kterého také uvádí ve spojení s „ferocious primitivizing“, autor zároveň naznačuje, že intelektuální primitivismus by mohl být i emocionálně nabytý.⁴⁷ Je zjevné, že definovat rozmanité způsoby primitivismu v modernismu jsou problematické, protože se tyto kategorie navzájem často nevylučují. Ač je tato Goldwaterova práce prvotní studií zůstává i pro dnešní teorii dějin umění velkým přínosem. Zaměřila naši pozornost na dva hlavní impulzy v moderní umělecké historii západní kultury, na trendy intelektuální abstrakce a emocionální subjektivnosti, které jsou odvozené z primitivismu.⁴⁸

Následně se zaměřím na dvě významné výstavy soustřeďující se na porovnávání západního a primitivního umění dvěma rozdílnými způsoby a ze dvou odlehlých míst světa. Od 20. prosince 1948 do 29. ledna 1949 proběhla v Londýně výstava nazvaná *40, 000 Years of Modern Art* a s podtitulem *A Comparison between Primitive and Modern* pořádaná Independent group. Jak podtitul názvu napovídá a předmluva katalogu napsaná **Herbertem Readem** dokresluje, tato výstava je zaměřená na srovnání mezi primitivními uměleckými objekty a moderním uměním. Vybrání důmyslného názvu výstavy bylo ovlivněno oslavou 40 let moderního umění Institutem for Contemporary Art a zároveň se snažilo naznačit, že moderní umění svoji formou a způsoby nevyjadřuje nic neobvyklého nebo nelidského.⁴⁹ S tím souvisí i užití slova „modern“, které nevyjadřuje smysl komparativního termínu, uvádějící v kontrast minulost s přítomností a ani se nesnaží vyzdvihovat individuální talent vůči tradici. Nad čím se Herbert Read zamýšlí a co již není tak obvyklé, je to, co bychom mohli nazývat universálně uměním. Konkrétně má na mysli neustále se navracející fenomén v historii umění, který je podle vzhledu označen nálepkou „moderní“.⁵⁰ Další jeho podnětná myšlenka je charakterizována souslovím „like conditions produce like effects“ rozvádějící paralelu podobnosti životních podmínek nové doby s životními podmínkami primitivů, navazující svoji podstatou na Goldwatera. Zabývání se snahou tyto podmínky popsat, H. Read považuje za zbytečné pro jejich archetypální a nevědomý původ, nevyhýbající se alespoň obecného

⁴⁷ Sieglinde LEMKE: *Primitivist Modernism, back culture and the origins of transatlantic modernism*, 1998, New York, 43.

⁴⁸ William Rubin v úvodu svého katalogu ocenil kuráž Roberta Goldwatera, když teprve v polovině třicátých let vydal knihu zabývající se tímto tématem, zejména proto, že Picassovy *Les Demoiselles* byly prakticky neznámé. (Získalo je Muzeum roku 1939, rok po vydání jeho knihy *Primitivism in Modern Painting*.)

⁴⁹ Herbert Read zde využil spojení „there is nothing inhuman“, což by mohla být nářezka na nacistické odsouzení moderního umění, které je v roce 1948 stále velmi živou záležitostí.

⁵⁰ What is not so obvious is what we might call the universality of art, and, more particularly, the eternal recurrence of certain phenomena in art which, on their appearance, are labelled „modern“. Herbert READ / W.G. ARCHER / R. MELVILLE: *40,000 years of Modern Art*, London Institute of Contemporary Arts, 20 december 1948 – 29 January 1949, 6.

popisu, v němž se shoduje s filosofií W. Worringera, kterou lze jednodušeji shrnout - pocit strachu podporuje abstrakci.

V následném zpracování londýnského katalogu pokračovali **W. G. Archer a Robert Melville** osnovou zabývající se jednotlivými oblastmi toho, co je charakterizováno za primitivní. Jednotlivě se věnují „Negro art“, v tomto případě umění Afriky, melanéského a prehistorického umění s jejich stylovými a filozofickými charakteristikami, které následně porovnávají v dalších kapitolách s umělci a styly západního moderního umění. V pasáži věnované africkému umění rozvádějí tři druhy sochařské deformace, které uzavírají myšlenkou, že tyto deformace nepovažují za výsledek primitivní vůle k abstrakci, nebo za cvičení romantického výrazu, ale jsou nepochybně ovlivněné sociální funkcí potřeby masky nebo figury.⁵¹ Výrazem „primitivní vůle“ přímo odkazují na Rieglovu teorii „Kunstwollen“, neboli tzv. vůli k formě vzdorující materiálu. Jejich zamítnutí je pouze zdánlivé, chtějí spíše zdůraznit zásadnost sociální role. Oba autoři Archer i Melville, posunuli tuto teorii do jiného stádia, pozměňují uměleckou vůli směřující k formě bez vlivu materiálu za vůli jdoucí k formě, ale ovlivněnou funkcí. Přestože se nejedná o rozsáhlý katalog, podařilo se jim alespoň v rámci celé problematiky, uvést podstatu jejich záměru.

Další důležitou a zároveň pro mnohé kontroverzní událostí druhé poloviny 20. století se stala rozsáhlá **výstava *Primitivismus v umění 20. století*** konaná v Muzeu Moderního umění (MOMA) v New Yorku roku 1984, k níž byl vydán stejnojmenný dvojsvazkový katalog. Kurátorem byl **William Rubin**, který začal úvod své výstavy větou: „No pivotal topic in the twentieth century art has received less serious attention than primitivism.“⁵² V možném českém překladu tato věta může znít, „ústřednímu tématu, jako je primitivismus se ještě nedostalo vážné pozornosti v historii umění 20. století“. Jinými slovy tuto větu lze chápat - ignorovanému tématu jako je primitivismus by se mělo dostat rovného zacházení, kterého si zaslouží. Za tento výrok a jiné nedostatky byl jinými podroben kritice.⁵³

⁵¹ Herbert READ / W.G. ARCHER / R. MELVILLE: 40,000 years of Modern Art, London Institute of Contemporary Arts, 14.

⁵² William RUBIN: Primitivism in 20th Century Art, New York, 1988, 1.

⁵³ Sieglinde LEMKE: Primitivist Modernism, back culture and the origins of transatlantic modernism, 1998, New York, 43. Pokud byl zaměřen na hlavní cíl představit „blízký vztah kmenového a moderního umění“, ignoroval přitom kulturní kontext Afrického umění. Rubin západní umělecká díla spojil s podobnostmi, ale ztratil tak cíl své práce. Podobně zhodnotil jeho přístup Yve – Alain Bois, že kurátor přecenil formální příbuznosti a ignoroval metaforickou stránku primitivismu. Tuto stránku Rubin zahrnuje pouze v případě, když mluví o Picassovi a jeho vnímání negerského umění a porozumění subjektivitě znaku. Rubinovi byla také vytknuta nedokonalost jeho záměrů, v souvislosti s tím, že „moderní primitivismus“ označil jako „affinity“ mezi kmenovým a moderním uměním a nevysvětlil již, jak toto slovo chápe. Jestli myslí podobnost, nebo zálibu. Celkové zhodnocení jeho práce nebylo pozitivní, namísto analyzování povahy vzájemného střetnutí rozdílných kultur, Rubin oslavuje západní uchopování primitivního umění, stylem, že My (Evropané a Američané) reagujeme na umělecké objekty s veškerou lidskostí. Dochází zde k paradoxu, že výstava soustředěná na ne-západní umění byla nakonec koncipována eurocentrickým přístupem. Snažil se odhalit, že Africké impulsy byly

Nicméně mu podle mého názoru nelze upřít snahu exaktně zmapovat a uchopit problém v co největší šíři. Pro W. Rubina je primitivismus západním fenoménem, který nejenom že vypovídá o invenční síle domorodého umění, ale popírá západní předpoklad spojující lidský potenciál s pokrokem, jak v úvodu následně dodává spoluředitel výstavy Kirk Varnedoe. V této práci se snaží porozumět primitivnímu umění v termínech a rozsahu, jaký byl západními umělci objevován v rámci historie. Takto stanovený přístup obhájí tvrzením, že primární zájem etnologů zaměřený na funkce a význam každého objektu je v rámci tohoto tématu irelevantní, za prvé pro fakta, která nemusela být známa a za druhé, pro volný přístup umělců, kteří se obecně moc neslučují s vědeckým přístupem k věci, kromě několika výjimek z řad surrealistů. Obecně William Rubin souhlasí s určitým zjednodušením Webstrova slovníku, že primitivismus je lnutím nebo reakcí na to, co je primitivní.⁵⁴ Zároveň se v úvodu zmiňuje o existenci tzv. „invisible man“ metafory primitivismu, kterou užil Ralph Ellison, a která může být přítomná v pozadí díla. Vzniká v případech, kdy se umělecké dílo inspiruje nebo reaguje na jiné, jenž přímo a jakýmkoliv způsobem vychází z reflexe na „primitivní“ objekt.⁵⁵ Ve svých úvahách souhlasí s částí Goldwaterova přístupu, který více zvažoval konkrétní vlivy kmenového umění z poetického nebo psychologického hlediska, poskytující nejenom limitovaný směr formálních vlivů. Jmenovaným příkladem se Rubinovi stává Constantin Brâncuși, jehož práce se nikdy netýkala specifického primitivního stylu.⁵⁶ Tímto aspektem přiznává, že pouhé formální vlivy je nutné doplnit o „underlying affinity“ (základní, v pozadí ležící blízký vztah, příbuzný rys nebo zálibu), kterou ztotožňuje se vztahem renesance k antice, nebo moderního umění k umění přírodních národů. Velkým přínosem celé koncepce katalogu newyorské výstavy Primitivismus v umění 20. století (1984), je zařazení části nazvané *The Arrival of Tribal Object in the West* z Ameriky, Oceánie a Afriky, která je zaměřena na antropologické přístupy, zakládání muzeí, sbírek, sběratele a druhy kmenového umění dostupných v průběhu doby. Zbývající část rozsáhlého záměru je podrobně věnována jednotlivým umělcům a směrům jakkoli souvisejícími s primitivismem, jejichž součástí je bohatá obrazová příloha. Podle mého názoru se jedná o práci snažící se o naprosto formální přístup k problematice bez zbytečného zacházení do pouhých hypotéz, přinášející samozřejmě eurocentrický pohled, tak jako je eurocentický samotný pojem umění.⁵⁷

zformované vzrůstajícím modernismem a Africký vliv odsunul na pouhý doplněk historie evropského modernismu.

⁵⁴ William RUBIN: *Primitivism in 20th Century Art*, New York, 1988, 2.

⁵⁵ Ibidem ix.

⁵⁶ Ibidem 17 – 18.

⁵⁷ Při procházení literatury o primitivismu je zjevné, že americký přístup teoretiků je zasažen hledáním své identity na kontinentě, jejíž původní obyvatelstvo se stalo svým uměním významným inspiračním zdrojem pro kulturu Západu. Toto hledání se projevuje rasistickým přístupem mnoha teoretiků a plyne z obavy, že černošské

V teoretických pojednáních o primitivismu dále nelze opomenout významnou osobnost **Sira Ernsta H. Gombricha** a jeho velký význam jaký zaujal k této problematice. Primitivismu se rozsáhle věnoval řady let a kniha *The Preference for the Primitive* (2002) – (Upřednostňování primitivů, primitivního), kterou je možné považovat za určité shrnující kompendium, byla vydána až po jeho smrti. Vzhledem k její obsahové koncepci a dovětku přidanému k názvu *Episodes in the History of Western Taste and Art* již mnohé napovídá.

V této uvedené knize se Gombrich rozsáhle věnuje určitým znakům majícím společné jádro v tom, co je nazýváno „primitivní“ v průběhu idejí historického kontextu započatého starověkem. Jeho „primitivní“ není proto úzce zaměřeno na „umění přírodních národů“ jako u předcházejících autorů, ale je společným jmenovatelem pro všechny aspekty vysvětlující radikální změnu 20. století. Pojem „primitivní“ E. H. Gombrich (stejně jako Goldwater) slučuje s „hodnotou“ a závěrem celého pojednání podrobně rozebírá jednotlivá hlediska smyslu „primitivního“. Gombrich pojem „primitivismus“ nevyjímá ze širokého rozsahu všech přidružujících se konotací v rámci historie a tím také nepopíral označení pojmu, jehož prvotní funkcí je historický termín. Zahrnul pod něj veškeré upřednostňování vždy vývojově ranějšího období a stylu jako neustále se opakujícího psychologicko-sociologického aspektu v historii.

Gombrich v uvedené knize kladně hodnotí obsáhlý katalog Williama Rubina, který mu slouží k zahájení části nazvané 20. století, v němž vyjmenovává jeho klady. Hned zpočátku oceňuje připomenutí a uvědomění si faktu, že „primitivní“ bylo užíváno bez povýšenosti od konce 18. století. Dále souhlasí s myšlenkou, že náhlá evoluce primitivistického zájmu v moderním umění je ztotožněna s posunem od uměleckých stylů zakořeněných ve vizuálním vnímání k dalším, založených na konceptualismu. Gauguina považuje za toho, jenž udělal první krok ke konceptualismu a zároveň připustil, že posun od percepčního ke koncepčnímu byl již signalizován Manetem a reflektován japonismem, který se v evropském malířství uchytil již kolem roku 1860. E.H. Gombrich s tímto bezpochyby souhlasí a dodává, že Gauguin hlásal malířství založené na extrémním vzdorovitém subjektivismu.⁵⁸

umění zaplaví jejich kulturu, nebo se urputně drží neustálého dokazování vzájemných vlivů. Takovým do očí bijícím příkladem je kniha esejů *Běloch* (1929) od Wyndhema Lewise. Tento autor varuje čtenáře, že primitivismus vede k estetickému relativismu. Jeho černou sílu nazývá Trojským koněm a prorokuje, že Američtí černoši by mohli převzít vládu. Sieglinde LEMKE: *Primitivist Modernism, back culture and the origins of transatlantic modernism*, 1998, New York. 29- 44.

⁵⁸ E.H. GOMBRICH: *The Preference for the Primitive*, Hong Kong 2006, 212. K tématu primitivního a jeho významu v umění se E.H. Gombrich vyjádřil také v přednáškách pro BBC v roce 1979.

Ve svém hledání obratu moderního umění k primitivnímu na přelomu století, Gombrich vyzdvihuje podstatu negace, která doprovází lidstvo od samotného starověku. Dokládá ji věta Marca Tullia Cicera (106-43 př. Kr.) „Je těžké říci, z jakého důvodu patří právě ty věci, které nejvíce těší naše smysly a zpočátku na ně působí nejbezprostředněji k těm, jímž se nejrychleji v jakési nechuti a přesycenosti odcizujeme.“⁵⁹ Právě tato pasáž obsahuje motto Gombrichovy knihy *The Preference for the Primitive*, kterou spatřoval za cenný příklad psychologické reakce. Únava z přesycenosti a dokonalosti je stejného rázu, který kritizuje také italský humanista Leon Battista Alberti na příkladu upřednostňování bílé v chrámech, pro to, co je a ne pro to, co není. Takže v tom, co formuje dobrý vkus je obsažen silný negativní prvek. Jak Gombrich upozorňuje, byl to právě Aby Warburg, který přikládal velkou důležitost negativním reakcím ve vývoji stylů snad proto, že žil v době, která tak silně reagovala proti salónnímu umění. Již Friedrich Schlegel upozornil na problém Nazarénů, stejně jako Preraffaelitů spočívající v tom, že jejich primitivismus byl pouze negativní. Gombrich si tak uvědomuje skutečnost, že umění založené pouze na regresi nebo negaci, nedosáhne nikdy ocenění uměleckého díla a vyžaduje vždy něco více.

Co se týká „vábení regrese“, další část kapitoly 20. století, které se Gombrich podrobně věnuje, jejíž podstatu je možné shrnout výrokiem filosofa K. R. Poppera, že člověk „nemůže začít cokoli od začátku, osvobozen od minulosti“ a „umělci, kteří si představují, že se vracejí zpět k počátkům, uchopují věci ve vysoce rozvinutém stádiu a stojí na ramenou nesčetných generací. Ve všem, čím jsme a co děláme, dědíme celou minulost a nemůžeme se od ní nějak odpoutat.“⁶⁰

Následující méně známý autor **Ernst Fischer** v knize *O nezbytnosti umění* (1962), zastával podobný smysl myšlenky, který transformoval. „Prastaré, zdánlivě neznámé je v nás zachováno, působí dále, uniká často našemu vědomí, náhle vyraží a promlouvá k nám...“⁶¹ Ernsta Fischera zde na závěr této kapitoly uvádím, jako ukázkou dobového obrazu teorie moderního umění po padesátých letech. Jako rakouský filosof, estetik a básník se hlásil k marxismu. Tak jak obhajuje socialismus, obhajuje potřebu umění. Umění má podle E. Fischera pomáhat člověku, komunikovat se společností a tak odstraňovat jeho odcizení a nahrazovat mu „plnost“ lidského bytí. Zdůrazňuje umění plně spjaté s „magií“, bez tohoto původního pozůstatku by přestalo být uměním.

⁵⁹ František MIKŠ: Gombrich, Tajemství obrazu a jazyk umění, Brno 2008, 214-215. Viz. *The Preference for the Primitive* 7, (Cicero, *De Oratore* III.xxv.98).

⁶⁰ František MIKŠ: Gombrich, Tajemství obrazu a jazyk umění, Brno 2008, 308.

⁶¹ Ernst FISCHER, *O nezbytnosti umění*, Orbis, Praha 1962, 10.

Počátek umění tedy Ernst Fischer spojuje s magií, která je nadále obsažena ve formě, jejíž magicko-společenský charakter konzervativního rázu chrání nabyté zkušenosti lidstva. Proto nastává problém nového obsahu a konzervativní formy v díle mající přinášet novou „magii“ pro novou společnost. Je odpůrcem Rieglova metafyzického pojmu „Kunstwollen“ - „vůle k formě“, neboť považuje formu zakotvenou ve společenské zkušenosti a částečně podmíněnou také materiálem. V této úvaze o formě pokračuje k významu rytmu a rytmického opakování, které vychází ze součtu zkušeností z jiných oblastí kolektivních činností.

E. Fischer je přesvědčeným zastáncem ideálů socialistické společnosti. V kapitalistickém umění nevidí budoucnost, i když připouští kvalitu některých děl buržoazie, která podle něj není schopna vytvořit sloh nebo jednotnou kulturu, tak jako v renesanci. Základní problém této společnosti vidí v negaci, která je v ní prolnutá. Aby se tento svět „vyhnul skutečným problémům, konstruuje falešné mýty a popírá přitom humanismus, fetišizuje své instituce a literárně a umělecky se vrací k fetišům pravěku.“⁶² Všiml si totiž velkého zneužívání a využívání „primitivního umění“ v umění kapitalismu, ve smyslu hledání oné podstaty tvoření, onoho původu lidstva, jak již bylo výše zmíněno. Ernst Fischer se snažil tuto „zbraň“ využít v prospěch socialistických idejí. Ve Fischerově knize se také objevují takové nenápadné odkazy jako například, první třídní boj v dějinách lidstva označil za boj mezi mužským a ženským pohlavím⁶³ a dále vyzdvihoval kolektivní charakter umění a kolektivismus.

Přestože je jeho kniha napsána velmi rozumnou formou, bez dogmatických frází socialismu a jeho ideje se zdají, být krásné a idealistické, skrývají ve své podstatě onu zkázu komunistické kultury. Vyznává svobodu uměleckou, do té míry, že umělec má právo experimentovat, ale cenzura by měla být vždy. Neboť svoboda kapitalismu umožňuje zveřejnit a podporovat každý „škvár,“ uznává, že svoboda je zatím v socialismu opravdovým problémem, ale je jím pouze díky rozdílnému společenskému zařazení v socialismu. Z tohoto

⁶² Ernst FISCHER, O nezbytnosti umění, Orbis, Praha 1962, 10.

⁶³ Původcem této teorie byl marxistický historik umění Max Raphael, který v jeskynním umění kladl důraz na sociální souvislost a charakter. Podle Raphaela nám umění mladého paleolitu neříká nic o výrobních nástrojích, loveckých technikách nebo příbytcích tehdejších lidí, tedy o hmotném zajištění. Vypovídá spíše o sociálním boji a to pomocí strukturovaného kódu. Podobně jako v totemismu v pravěkém umění představovala zvířata sociální skupiny. Zvířata při boji symbolizovala nesmiřitelné klany. Jednotlivé jeskyně navzájem posoudil podle druhu zvířat, které se objevovaly a podle kompozic. Max Raphael zjistil, že koně často bojují proti bizonům a býkům, který v paleolitickém umění symbolizuje, boj člověka se společností. Dále vyobrazená zvířata připodobňuje k dalším významům, k symbolice ženských a mužských tvarů. Tento historik strávil studentská léta v Paříži, kde navštěvoval ateliéry Rodina, Picassa a Matisse. Roku 1941 odjel do New Yorku, kde pobýval až do své smrti roku 1952. Psal knihu o umění mladého paleolitu, kterou nedokončil. Během druhé světové války napsal knihu o prehistorických historických malbách. Více viz. David LEWIS WILLIAMS: Mysl v jeskyni, vědomí a původ umění, Praha 2007, 67 – 71.

důvodu dochází k závažným rozdílům v uvažování, a proto tuto svobodu zaručí teprve beztřídní komunistická společnost. Nová společnost nemůže „dávat příležitost jakémukoli uměleckému tvůrci, aby mohl ve jménu individuální svobody rušit společenský vývoj, jehož cílem je všeobecná svoboda.“⁶⁴ Najdou se zde, ale právě ony slibné věty typu idealistického kritizování socialistického systému.

Všímá si rozdílností v hodnocení uměleckých děl, které se projevují v požadavcích, jenž by umělec měl splňovat. „Požadavek aktuálnosti se mění v požadavek sloužit určité krátkodobé kampani, požadavek lidovosti se zaměňuje s polopatismem, požadavek působivosti se zužuje na požadavek poučovat. Těmto požadavkům nemohou opravdoví umělci vyhovět. Mohou vytvořit – pokud to odpovídá jejich uměleckému naturelu – díla agitační, ale nemůže to být jejich jediný žánr, v němž by se vyjadřovali.“.... „Umělec má právo na experiment stejně jako fyzik. Potřebujeme soupeření mnoha směrů, napětí ducha, které je vlastní podstatě umění; žádná sebevětší osobnost nemůže být vzorem pro věčné časy.“⁶⁵ Budoucnost umění nepřisuzuje jednotlivým umělcům, ale všeobecnému stavu lidstva a určité zárodky toho, jak by mohlo umění vypadat, vidí v kolektivních akcích, jako jsou olympijské hry nebo jiné sportovní soutěže. Stalinistická estetika čerpala z umění antiky a renesance, patrně pro obdiv Karla Marxe a Bedřicha Engelse k tomuto období a také pro tehdejší sepětí umění s politikou.

⁶⁴ Ernst FISCHER, O nezbytnosti umění, Orbis, Praha 1962, 157.

⁶⁵ Ibidem 211.

4. Velmi tenké hranice

V předchozích dvou kapitolách jsem se pokusila nastínit celkovou šíři primitivismu s jeho rozmanitými přístupy a zdroji, které se začaly někdy souhrnně shlukovat pod to, co je chápáno jako primitivní. Stanoviska teoretiků zahrnující jak linii psychologicko-sociální (Gombrich), tak formální (Rubin), vytvářejí pevný základ pro další možné studium. Z celkové šíře uchopení a úvah, je však možné nabýt dojem, že primitivismus začíná být tendencí samotné přirozenosti a pojmem naprosto otevřeným.

V této kapitole se budu věnovat všem různým skupinám, které byly zapojeny ve 20. století do diskuze týkající se „primitivismu“. Jak je známo, v 19. století byl primitivismus považován za něco morálního, za návrat k čistotě, za to, co se odklánělo od dobových konvencí. Na přelomu 20. století tento charakterový ráz dále přetrvával, pouze s tím rozdílem, že jej umělci spatřili nejen v umění přírodních národů, ale velmi brzy došlo k jeho rozšíření pro stejnou umělci spatřovanou vlastnost v umění art brut, naivismu – zejména celníka Rousseaua, dětskou a lidovou tvorbu, městské graffiti a všelijakou exotiku. Tyto všechny vlivy se začaly promíchávat a směřovat, v některých případech se proto stalo zaměnění primitivismu za jeho klasické zdroje inspirace.

Jde o to, aby se důrazněji oddělil rozdíl mezi samotnou primitivistickou tendencí, to znamená, když profesionální umělec vyjímá určité „původní“ zdroje, které posouvá dalším směrem a tím, co je opravdu naivismus, nebo archaismus, protože i tyto termíny mají svůj účel. Tendence označená pojmem primitivismus se stává více filozoficky zaměřený směr, v němž se odrážejí nejen všechny formy těchto vlivů, invence umělců, ale především filozofie života. Nejedná se o samotné dětské umění, nebo naivismus jako takový. V tomto kontextu nelze opomenout již zmíněné Gombrichovo znepokojení (kap.2), ohledně označení „primitivního“ pro všechny nově nalezené malířské projevy, které jsou založeny na konceptuálním způsobu komunikování. K takovému zmatení došlo v rozsáhlé publikaci *Primitive painting* (1981)⁶⁶ od skupiny autorů, jejichž hlavní části napsali Dimitrije Bašičević, Grgo Gamulin, Manfred de la Motte a Georges Schmid. V této publikaci samotné označení „primitive“ postavili do role fenoménu, který hrál klíčovou roli v moderním umění. Primitivní zde staví do rovnocenné role naivního a není zde položen důraz na zmiňovanou šíři, kterou pojem primitivní obsahuje, nebo alespoň nejčastější uvedení termínu spojovaného s uměním přírodních národů. Nicméně, i když se zmiňovaní autoři snaží s dobrým záměrem rozsah pojmu „primitive“ více zúžit, bez uvedení nejen jeho možné šíře a vztahu k pojmu

⁶⁶ Drago ZDUNIĆ (ed.): *Primitive painting*, Zagreb 1981.

primitivismus, může být neodborná veřejnost zmýlena pro okamžité zaměnění klasického naivismu za primitivismus.

Jak už bylo poznamenáno, morální aspekt chápáný ve smyslu navracení se k něčemu „čistějšímu“ souvisí také s romantismem a sentimentálním nádechem **archaismu**, tak jak je nám osvětlují historické příklady. I když obsahuje s primitivismem společné hledisko, měli bychom se ho pokusit od primitivismu 20. století oddělit, protože převážně zůstává v rovině ideje a dostatečně neodvrhává tradici akademického malířství. Následuje vše, co Gombrich považuje za veškeré upřednostňování vždy vývojově ranějšího období a stylu, ale pouze v rámci evropského malířství formovaného od rané antické tradice. Elie Faure také upozornil, že z hlediska metodického by se měl oddělit primitivismus od archaismu a ve svých dějinách umění píše: „Není například nic společného mezi archaismem, tkvícím úplně v celkovém pojetí tvaru, jehož kořeny se noří do společenského mýtu a jehož prostředníky jsou vypůjčeny od architektury, která jej vyjadřuje a primitivismem, který naopak tápaje, hledá zbavit jeho tvar archaických pout, aby mu dal vyjadřovati dojmy a představy, které jsou osobním majetkem malířovým.“⁶⁷ Jinými slovy se Faure snaží vyjádřit, že archaismus byl spojen s celkem, řekla bych často vázán na architekturu, zatímco primitivismus je podle něj výrazem současného individualismu.

Za „silnější“ odnož archaismu je možné považovat **orientalismus**, týkající se možnosti zvýšení fantazie a touhy, kterou nabízejí vysněné ráje. Opět úzce souvisí s primitivismem, ale pouze do té míry, že cílem takto orientovaných umělců často nebylo hledání nějaké podstaty světa, své rovnováhy nebo návrat ke kořenům. Podobně se vyjádřil Riegel, primitivismus nepovažuje za romantický sentiment jako u exotismu,⁶⁸ ale jako plně vědomý, důsledný a oddaný výzkum vedoucí k porozumění formy a kreativním procesům. Umělci se tak, jako Zrzavý noří do poezie nové vysněné reality světů Blízkého a Dálého východu. Kromě geografického vymezení zemí Orientu, které je primární, je tato tendence často determinována mýty a představami plynoucími z dlouhého studia nadřazeného Západu k barbarskému Východu – Orientalismu.⁶⁹ Proto se v ní odráželo z mnohého, pro západní kulturu považovaného tabu, spojovaného s představami majícími erotický a lascivní nádech. V dřívějších dobách byla s tímto zaměřením tolerována pouze ta díla exotických námětů s orientálními reáliemi. Je však pravou, že se i postoje a pohledy na Východ v průběhu dějin

⁶⁷ Elie FAURE: *Duch tvarů*, Praha 1928, 61 – 62. Spisy tohoto autora významně ovlivnily Václava Boštíka.

⁶⁸ Exotismus je sice mnohem širší vymezení, ale v Rieglově případě je možné toto slovo chápat spíše ve významu vztahování se k orientu. LUIGI 1972 (pozn. 26) vol.11, 708.

⁶⁹ Více viz. Edward W. SAID: *Orientalismus*, Západní koncepce Orientu, Praha – Litomyšl 2008.

umění změnily. Především v druhé polovině minulého století došlo ke zvýšenému zájmu o východní filosofii.

Tyto dva pojmy shrnují návraty umělců ke specifickým geografickým oblastem, ať už sledujícím jakékoli záměry. Zatímco touha začít od bodu nula, vedená směrem k autentickému a tvůrčímu výrazu je z formálního a psychologického hlediska mnohem více hledána v pojmu **naivismus**. Tento v poslední době nejrozšířenější pojem, zcela obecně označuje tvorbu lidí neškolených. Jelikož se, ale tato touha stává často programovou pózou je jeho výraz zaměňován za diletantismus a „neuměteltví“. Proto by mělo toto umění vycházet z původního předpokladu, že tvůrci vytvářejí svá díla pouze pro svoji potěchu bez primárního účelu oficiální prezentace. Tomuto umění se nedá naučit ani přikázat, mělo by být autentickým záznamem radosti, tak jako když tvoří malé děti. Bohumil Hrabal pro naivisty použil krásné označení velkých dětí, které „mají hřejivý pocit, že svým tvořením se účastní slavnosti, ve které jsou nejen pořadateli, ale i prvními diváky sedícími v první řadě.“⁷⁰ Jejich charakteristickým znakem je tzv. „líbivost“, harmonický řád a neambicióznost. Bývá spojován s citovými pojmy, francouzsky je označován pojmem *création franche* – upřímná tvorba a Josef Čapek jej nazývá nejskromnějším umění.⁷¹

Skromnost je určitým způsobem spatřována i v tradičním **lidovém umění**, které je více ukotvené v tradici přesně definovaných vzorů a závislé na řemeslné dovednosti. Je narativní, nekomplikované často s pohádkovými rysy. Bohužel i samotné hledání původní podstaty a znaku tradičního lidového ornamentu, který stojí u základu lidových stylů je sám o sobě problematický, protože se lidový ornament pěstoval, aniž by se připouštělo, že jeho oblíbené a hojně opakované motivy granátových jablek, tulipánů nebo hřebíčků vycházejí z původní orientální ornamentiky. Anglický ekvivalent slova folk – lore, který v polovině 19. století zavedl William Thomas, znamená v českém významu, vše co lid ví a co umí.⁷²

K velké změně a zneužití tradiční lidové tvorby dochází během silící socialistické ideologie, která „chce podchytil lidovou tvořivost“, takto o tom píše v roce 1950 Věra Kurzwilová. Kapitalismus systematicky ubíjel schopnosti lidového tvoření. Nejlepší úderníci a socialističtí pracovníci bývají často právě současně lidovými tvůrci. Za typické znaky lidového tvoření považuje: za první, naprostou bezprostřední vázanost na životní praxi, za druhé, „neodlučitelnost“ jednotlivých oborů slovesného, hudebního, tanečního a výtvarného a

⁷⁰ Bohumil HRABAL: Naivní malíři, in: Alena NÁDVORNÍKOVÁ: Naivní malíři, sbírka Pavla Konečného, Olomouc 2001, 7.

⁷¹ Více ke genezi pojmu, která souvisí s pojmem „primitive“. Viz: Drago ZDUNIČ (ed.): Primitive painting, Zagreb 1981

⁷² POTŮČKOVÁ Alena / KŘÍŽOVÁ Alena / HORŇÁKOVÁ Ladislava: Folklorismy v českém výtvarném umění v XX. století. Katalog výstavy, České muzeum výtvarných umění v Praze, 30. 6. -19. 9. 2004, 14.

za třetí, lid je jeho tvůrcem i konzumentem.⁷³ Z toho je patrné, že tehdejší demagogičtí ideologové si byli vědomi síly, kterou toto umění oplývá.

Alena Nádvorníková rozčlenila tyto jednotlivé umělecké projevy související s jejich tvůrci a lokálním charakterem jejich vzniku. Lidovému umění se daří zejména na venkově, je živé a kreativní především na přelomu 19. a 20. století, později se jeho zájem přesouvá spíše na oblast Slovenska, naivnímu umění se daří nejvíce v maloměstech a surové umění je záležitostí spíše velkoměst.⁷⁴

Tvorba francouzského termínu **art brut**, jehož český ekvivalent byl označen Karlem Teigem ve čtyřicátých letech 20. století jako umění v původním, surovém nebo syrovém stavu. Zahrnuje tvorbu duševně chorých, médiumiků neboli spiritistických médií. Přestože je tímto vymezením ohraničený, dovoluje určité přesahy. Takové hledisko zřejmě vedlo k tomu, že v rámci československého kontextu během šedesátých let se objevil pojem **insitní** umění (vycházející z latinského slova znamenající v překladu přirozeně upřímný nebo čistý), který zahrnoval všechny tři oblasti naivního, lidového a umění art brut bez nějakého rozlišení. V protektorátní době čtyřicátých let, stejně tak jako ve stalinistických padesátých a normalizačních sedmdesátých a osmdesátých letech bylo umění art brut ve škatulce Entartete Kunst (zakázaného nebo zvrhlého umění), mohlo být toto umění označováno pouze přídatným jménem naivní. Podobně zkreslený nádech zabarvený ideologií a propagandou získalo lidové umění, jímž bylo označováno kdeco.⁷⁵

Dětské umění je propojeno s uměním art brut, naivismem, uměním Egypta, středověku, Byzance a uměním přírodních národů společným charakterem konceptuálního schématu tvorby. Tento způsob vytváří zástupné „symboly“ toho, co se o námětu ví, nebo je kánonem stanoveno, než aby napodobovalo to, co je viděno a označeno jako styl iluzionistický. E.H. Gombrich také uvádí krátký výzkum, v němž požádal jedenáctiletou holičku, aby vytvořila kopii naturalistického obrazu od Johna Constabla (Wivenhoe park, 1918), kterou pak následně porovnal. Došel samozřejmě k zjištění, že holčička vytvořila kresbu blízkou principu středověkého malíře s vyznačením všech zvířat a domu za jezerem v nepoměrných velikostech a prostorové znázornění se zase přibližuje egyptské koncepci. Při svém soustředění opominula nejen rozmanitou atmosférickou barevnost, ale i různé úhly zobrazení jednotlivých zvířat a objektů. Každý předmět jejího zájmu má jednolitou

⁷³ Věra KURZWEILOVÁ: O výtvarné tvořivosti, in: Výtvarné umění I, 1950, 2-7.

⁷⁴ Alena NÁDVORNÍKOVÁ: Naivní malíři, sbírka Pavla Konečného, Olomouc 2001, 8-10.

⁷⁵ Ibidem 8-10.

charakteristickou barevnost stejně jako tvar. Tento obrázek ukazuje, do jaké míry byla holčička v zajetí svých konceptuálních návyků.⁷⁶

Hlavním důvodem zájmu umělců o dětské umění a vůbec o jakoukoli jinou nekonvenční tvorbu vyplynulo z dobového zájmu o lidské počátky a o absolutně nezvyklé formy a fantazii. Důležitost pro mnoho umělců hraje specifické symbolické znázornění a rozvržení na ploše. K nimž se současně přidaly nejrůznější psychické aspekty lidské mysli. Primitivismus 20. století „oslavuje určité hodnoty nebo formy považované za původní, rodové, plodné, regenerační.“⁷⁷

Pokud se zaměříme na celé rozsáhlé množství různých přístupů, můžeme primitivismus chápat jako něco „empatického“, za kategorii až subjektivní, která se vzdáleně podobá fenoménu kýče. Můžeme směřovat k tomu, že je kategorií samotné přirozenosti, obsažené v samém jádru lidství. Při odpoutání se od kategorie „umění“, která je o sobě dosti široká, by této tendenci odpovídala samotná náležitost ke společenství lidí. Potřeba označení, nálepky to jsem já, tegovat své znaky na nejrůznější místa, hlásit se k určité straně nebo být členem golfového klubu. V této sociální rovině jistě pokračovat nemůžeme, dobrali bychom se pouze nějaké tautologie nebo spíše sociologické studie.

Oblast umění je však podobně široká. Pokud bychom pokračovali v podobných úmyslech jenom v kategorii umění a vyjmuli základní aspekt filozofie přírodních národů, který můžeme chápat jako úmysl vytvořit zprostředkující „komunikátory“ s nadpřirozenými bytostmi pomáhající k přežití jedince nebo skupiny ve světě. Mohli bychom říci, že jakákoli díla vytvořená v době zákazu svobodné tvorby jsou primitivizující, neboť jsou tvořena pro svou vlastní potřebu uchování duševního zdraví a přežití. Celé hledání všech primitivismů mě tedy vede od jednoho extrému k druhému.

Primitivismus neexistuje. Když se o něm mluví, tak už to primitivismus není, a když to primitivismus je, tak se jenom dělá a neví se, že to primitivismus je.

Díky tomuto širokému vymezení se proto inklinace uměleckého díla k této tendenci (primitivistické) nemusí jevit na první pohled, ale je hlouběji skryta v samé podstatě díla. Proto je k jeho určení nutné porovnání komplexního rozboru života umělce a jeho díla v umělecko-historickém kontextu a přihlédnout k antropologickým a jiným výzkumům přírodních národů. Abychom mohli mluvit o primitivistických vlivech v druhé polovině 20. století, měli bychom oddělit intuitivní chování a pudovost nevědomého primitivismu za

⁷⁶ František MIKŠ: Gombrich, Tajemství obrazu a jazyk umění, Brno 2008, 153 -155.

⁷⁷ Roger CARDINAL: Primitivism, in: Jane TURNER (ed): The Dictionary of Art 25, New York 1996, 582 – 585.

vědomý primitivismus, který můžeme obecněji chápat ve smyslu vědomé regrese, návratu k „původnějšímu“ a čistějšímu.

Lidské bytí je provázeno snahou neustálého hledání něčeho, co přesahuje samotnou lidskou existenci. Hledání pravdy a dokonalosti spatřované v *napodobování přírody*, „imitatio natura“ dospělo na samou hranici možné reprezentativnosti a právě tehdy se v něm objevují tendence směřované k přehodnocení nové pravdy návratem k podstatě lidského bytí, k původnějším hodnotám - k *hledání přírody a univerza*. Z hlediska raných průkopníků modernismu toto „hledání“ začalo být povyšováno a považováno za duchovnější nebo intelektuálnější než umění optické. Takové hledání paralelně narůstá se vzrůstem lidského individualismu s uctíváním každé jedinečnosti a subjektivismu. Člověk má vrozenou potřebu nebýt sám, pokud se tak stane v rámci společnosti, hledá společnost v „přírodě“. Často jsou tyto tendence přiřazovány ke konzumnímu tlaku, který je přirozeným činitelem touhy návratu ke kořenům.

Při rozhodování a problému identifikovat vytvořený objekt, například jestli se jedná o naivismus (při nedostatku informací o umělci a tématu, který nevypovídá o hlavním popudu, pro něhož je objekt vytvořen) se můžeme spolehnout pouze na morální citění a intuici stejně jako při rozhodování - umění, nebo kýč?

Celá komplikovanost přímé identifikace umělce a jeho uměleckého díla k jednotlivým zdrojům může být předvedena na následujícím příkladu Jacksona Pollocka. „Když jsem uvnitř svého obrazu, neuvědomuji si, co dělám,“⁷⁸ řekl Pollock, když vysvětloval, proč své obrazy nejraději maluje na zemi nebo připevněné ke stěně. Nejen, že se v jeho malbách odráží Jungův vliv kolektivního nevědomí, ale také se uvádí, že byl ovlivněn indiánským kmenem Navajo a kresbami do písku.⁷⁹ Ve skutečnosti sám Pollock uvedl pouze to, že malování na zemi prováděli už orientálci.⁸⁰ Také uvádí, že se zajímal o východní filosofii. Na druhou stranu měl velmi silný vztah k přírodě, související s touhou vyjádřit ve svých obrazech niterné síly, energii a pohyb jistě inspirovaný výlety, při nichž doprovázel svého otce (zeměměřiče) do Velkého kaňonu. Na tomto příkladě je patrné, že přesné oddělení inspirace orientálními vlivy nebo filosofií, či tvorbou přírodních národů je v mnohých případech komplikované nebo až nemožné.

⁷⁸ Bruce GLASER: Jackson Pollock, výroky a rozhovory. Praha 2009, 15.

⁷⁹ Roger CARDINAL: Primitivism, in: TURNER Jane (ed): The Dictionary of Art 25, New York 1996, 584-585. Tento fakt je jenom hypotézou, jelikož v rozhovorech s Jacksonem Pollockem nebylo nic takového konkrétně řečeno.

⁸⁰ Bruce GLASER: Jackson Pollock, výroky a rozhovory. Praha 2009, 20.

5. Návrat k „původnímu“

Tato kapitola je zvolena záměrně pro připomenutí těch základních principů, které jsou pojímány jako „původní“, často umělci spatřované za fascinující. Pokouším se tento charakter popsat zcela obecně a universálně, nezátíženě jednotlivostmi, které náležejí jen antropologické studii. Umělci nejsou vědci a často jak bylo patrné na příkladu Picassa, přicházejí k tématu „původu lidské existence“ zcela intuitivně. K výjimkám se řadí pouze několik surrealistů. Například André Breton se přátelil s etnologem Claudem Lévi-Straussem a zapůsobila na něj též práce Julese Monnerota, která v časopise *La Poésie moderne et le sacré* zdůrazňuje sen a mýtus jako nejdůležitější sdílené elementy primitivismu a surrealismu. Tento autor vychází z jiného významného a surrealisty oblíbeného etnologa Lévyho Bruhla a jeho vztahu k primitivní mentalitě. Pojednání tohoto autora a mnohých jiných mi právě sloužilo za východisko tomuto krátkému pojednání.

„Umění“ přírodních obyvatel⁸¹ se odlišuje od západního „provozu umění“ zásadními prvky. Za prvé, ze všech objevených výtvorů přírodních obyvatel je zřejmá a zásadní nesoustředěnost na imitaci přírody, jaká byla obvyklá v Evropě do příchodu renesanční perspektivy.⁸² Za druhé, toto „umění“ není v rozporu s komunitou, naopak mu slouží a je plně žádané. Za třetí, není proto osobní výpovědí dotyčného tvůrce, ale kolektivní představou komunity a za čtvrté, postavení těchto přírodních tvůrců v komunitě se liší. Jelikož je toto umění v souladu s komunitou,⁸³ je utvořeno pomocí symbolů mající formy zakotveny v dávné historii. Co je podstatné, toto umění sebou nese základní funkci sloužící komunitě, využívající nadpřirozených sil pomáhajících k přežití. Nejen, že usmíruje tyto síly, ale také je k sobě naklání, pro zdaření lovu, odklonu sucha, věštění budoucnosti, přemožení nepřítele, zažehnání nemoci a jiných účelů. Pod ochranou zmíněných předmětů (fetišů) lze bezpečně lovit, i když je příboj nebezpečný. „Amulet“ nezastupuje pouze zvíře, které představuje, nebo člověka, jenž jej vyrobil. Amulet je živý, protože při jeho zhotovování odříkávali magickou formuli či kouzlo, v nichž vzývali hlavní vlastnosti příslušného zvířete nebo některé části jeho

⁸¹ V tomto termínu zahrnuji – pravěké umění, umění Afriky, původní Ameriky, a široký termín Oceánie (Jižní Pacifik jehož kulturní území jsou Melanésie, Mikronésie, Polynésie a Austrálie) Nového Irska, Nové Guineji a „Sepie rever area“.

⁸² V přírodním „umění“ existují i zjevné příklady naturalistických portrétů jako sedící figury z Conga, iluzionistické hlavy Severovýchodního pobřeží, Maori dům, figury z Nového Zélandu jsou často citované jako důkaz dovedností primitivních umělců v realismu. Všechny tyto příklady pravděpodobně obsahují vliv Západu. Douglas FRASER: *Primitive Art*, Great Britain 1962, 24.

⁸³ Ibidem, 29. Je ale pravdou, že se zde vykytují také karikatury náčelníků, cizinců, sousedních lidí - Havaianů, Eskimáků, ale zesměšňující rivalové a směšní cizinci vlastně pomáhaly velkým vůdcům lokálních skupin k udržení jejich síly.

těla.⁸⁴ Obrazy zpřítomňují nepřítomné, božstvo je identifikováno s artefaktem a jeho užitím, vneseno a integrováno do rituálního prostoru a času, jehož je artefakt součástí.

V této souvislosti je třeba zmínit odlišnost myšlení těchto obyvatel, které se odklání od racionalistického přístupu zjišťování příčin přírodních jevů. Soustřeďuje tradici již dané představy, tvořící pevnou základnu jeho zvyků a zejména pověr. Lucien Lévy-Bruhl upozorňuje na fakt, že sen je pro přírodního obyvatele druhá skutečnost. Jeho celý život provázejí znamení, která zpravidla vykládá bezprostředně, aniž o nich musí uvažovat pomocí předem daného spojení kolektivních představ. Tyto představy tvoří tak pevnou základnu jeho zvyků, kterou nemíní měnit pro domněnku či pověru spojenou s jeho smrtí.⁸⁵ Například, pokud neuvidí určitého ptáka na určitém místě, nezasejí, protože by úroda nevzešla. Jejich chápání času je rozdělené časem světským a sakrálním. Jak poukázal Lewis-Williams, jejich náboženské vidiny jsou ovlivněny způsobem života a prostředí. Vidiny a halucinace Inuitů žijících v Kanadě se určitě budou lišit od božských vnuknutí Hildegardy z Bingenu. Inuité „uvidí“ lední medvědy a tuleně, kteří k nim budou promlouvat; Hildegarda viděla anděly a podivné bytosti, o nichž se dočetla v bibli a znala je ze středověkých nástěnných maleb a ilustrací náboženských textů. Spektrum vědomí je „instalováno“, jeho obsah je kulturní.⁸⁶ Jejich zvyky jsou zakořeněny i do způsobu výroby svých předmětů. Snaha ukázat větší efektivitu moderních nástrojů způsobila, že umělci měli více času, než požadovali a to vytvořilo malé rozdíly, které byly nežádoucí. Nástroje a způsoby jakým byly využívány v určité době, někdy přímo přispěly k finálnímu úspěchu.

Forma jejich výtvorů je často určena ve snu, který pojmají jako rovnocennou část reality. Podobnou roli hraje i tzv. nejlehčí stádium lidského vědomí, které může zažít každý člověk. Toto stádium se vyznačuje geometrickými obrazci – tečkami, mřížkami, vlnovkami, klikatými čarami a do sebe zapadajícími řetězovkami. Tyto vjemy jsou pevnou součástí nervového systému a vědecky se nazývají entoptické fenomény a fosfeny, které vznikají tlacením na oční bulvy. Zatímco halucinace nebo tranz pramení z nevědomí, zahrnují ikonické vize (například zvířat), somatické (tělesné), sluchové, chuťové a čichové počítky.⁸⁷ Tukanové pro navození zrakových iluzí používají psychotropní liánu „yajé“. V prvním stádiu vidí mřížky, klikaté a vlnité čáry, které se střídají s motivy ve tvaru oka, pestrobarevnými soustřednými kruhy nebo nekonečnými řetězci třpytivých teček. Během tohoto stádia pasivně pozorují tyto nespočetné jiskřící vzory, které se jakoby blíží nebo vzdalují

⁸⁴ Lucien LÉVY-BRUHL: Myšlení člověka primitivního, Praha 1999, 262.

⁸⁵ Ibidem

⁸⁶ David LEWIS WILLIAMS: Mysl v jeskyni, vědomí a původ umění, Praha 2007, 149.

⁸⁷ Ibidem, 149 – 161.

nebo se mění a přeskupují do množství barevných polí. Svě vidiny navozené halucinogenní révou zobrazují na svých domech a na stromové kůře.⁸⁸ Nebylo dokázáno, že by materiál byl přílišným determinujícím elementem. Jeho užití se řídí pouze příslušnou lokalitou.

Důležitost „přírodního umělce“ v jeho společnosti pramení nebo je více výsledkem jeho sociální a ekonomické pozice než jeho práce jako „umělce“. Narozdíl od západního umělce přírodní řezbář získává málo z odborně školeného přednesu sám. Byly zjištěny různé způsoby, jak se k této „umělecké“ činnosti dostávali členové přírodních skupin. Například v Africe se toto řemeslo přenáší z generace na generaci, jak píše Douglas Fraser, pomáhá to zkoncentrovat ekonomickou sílu v rodině. V Nové Guinei „Mundugumor“ vybírá umělce podle prokázání magické moci v dětství, např. ten kdo měl omotanou pupečnickovou šňůru kolem krku, byl vystaven nebezpečí. Naopak u kmene Ibo v Nigérii, se tomuto řemeslu věnují ti, kteří rádi vyřezávají a cítí, že jsou jejich výrobky užitečné.

Dodnes není prokázáno, jestli byli umělci současně v mnohých společnostech též šamany. Existenci „šamanství“ dokládají skalní obrazy již v pravěkém umění, šamani zaujali mocenské postavení ve společenstvích, která do té doby byla v podstatě rovnostářská, což se odrazilo i v umění. Na skalních malbách a rytinách se začaly objevovat mimořádně velké postavy s výraznými obličejovými rysy a jinými zveličenými prvky, často spojeni s nějakým zvířetem. Za velmi známý příklad je považována jeskyně Lascaux v jižní Francii, kde se našel obraz šamana v ptáčím oděvu.⁸⁹ Joseph Campbell uvádí, že sibiřští šamani dodnes věří, že poté co byli počati svými matkami, dosedl na ně pták.⁹⁰ Postavení šamanů ve společnosti, bylo výsadní, jelikož zprostředkovávali kontakt s nadpřirozenou mocí. Není vyloučeno, že v některých skupinách to byli právě „umělci“. K dalším souvisejícím schopnostem šamanů patří uzdravování nemocných, ovládání zvířat a ovlivňování počasí. Způsob jakým navazovali kontakt s nadpřirozenými silami, se v jednotlivých skupinách liší. Jihoafričtí sanští šamani navazovali kontakt s duchovním světem při extatickém tanci, při uzdravujících rituálech, při pohledu na výtvořky skalního umění a ve snu. Na skalních malbách byli často znázorněni při změněném stavu vědomí a symbolem zmíněného tranzu se často stala krev kanoucí z nosu. Pozorování výtvořů skalního umění, pravděpodobně poskytoval šamanům vhled, který se mohl stát součástí jejich vlastních prožitků při změněných stavech vědomí. Proto mezi skalním uměním a vizemi pravděpodobně existoval obousměrný vztah, umělci malovali obrazy na skály a jejich díla pak vyvolávala podobné vize u jiných lidí. Skalní umění tak nejspíš uchovávalo a stabilizovalo šamanské vize. Podrobně se zabýval jihoafrickými Sany

⁸⁸ David LEWIS WILLIAMS: *Mysl v jeskyni, vědomí a původ umění*, Praha 2007, 156.

⁸⁹ Právě tato jeskyně byla náhodou objevena dětmi v roce 1940 a po válce veřejnosti zpřístupněna.

⁹⁰ Joseph CAMPBELL: *Primitivní mytologie – masky Bohů*, Praha 2008, 238.

Lewis-Williams, který uvedl, že jejich „umění“ zdánlivě realistické přímo nic nevysvětluje, je prodchnuto metaforami a je nesmírně komplikované. Náboženství Sanů se zakládá na víře v rozvrstvený vesmír, tak jako ostatní šamanistická společenství všude ve světě. Jeho původ hledá ve společném „nastavení“ a fungování lidského mozku, rozděleného na nebeskou a podzemní část.⁹¹

Ještě bych se ráda zastavila u členění primitivní společnosti, které se rozlišuje na základní tři typy. Nejjednodušší národy známé v etnologii jsou založeny na rovnosti mezi pohlavími. Druhým typem jsou totemické skupiny se složitými klanovými systémy a kmenovými tradicemi rituálů a mýtů založené na patriarchátu. Poslední třetí skupina zvaná charakteristicky matriarchát, byla právě žena v magicko-náboženské a společenské výhodě. Například pro alijašské Eskymáky (asi 500 – 1500 n.l) se stala význačným rysem nahá ženská postava a geometrické ozdoby. K jejich mytologii také patří představa staré ženy tuleňů (arnarkugssak), která sedí ve svém obydlí před lampou, pod níž je nádoba zachytávající olej, jako symbol posílající lidem zvířata jako potravu.⁹² Uctívání mytologické činnosti od vagíny k falu (od pěstování plodin k lovu) proběhla již v pravěké historii, důkazem toho jsou venuše, nebo naopak vzestup muže v podobě šamana známého z jeskynních kreseb. V dnešní době je možné říci, že i tato polarita „od vagíny falu“ je v umění minulého i tohoto století stále živá.

⁹¹ David LEWIS WILLIAMS: *Mysl v jeskyni, vědomí a původ umění*, Praha 2007, 173.

⁹² Joseph CAMPBELL: *Primitivní mytologie – masky Bohů*, Praha 2008, 291 – 303.

6. Směřování k mystickému (k symbolu)

Tato část se snaží popsat rozsáhlou problematiku zabývající se „původním“ i z jiného hlediska než umělecko-historického nebo antropologického, které by pomohlo porozumět primitivismu objevujícím se ve druhé polovině 20. století. Proto se předem omlouvám všem filozofům za případnou neadekvátnost přílišného zjednodušení.

Základní roli v kultuře umění přírodních národů hraje něco, co je západním myšlením chápáno jako **archetyp**. Sama etymologie slova archetyp nám mnohé napovídá. Vychází z řeckého slova *arche-typos*, znamenající první vzor, ražba. Jeho existenci dokládají určité opakované motivy objevující se v mýtech, pohádkách nebo ve světové literatuře a jsou identické s těmi, které se vyjevují ve snech, fantaziích nebo deliriích psychicky nemocných lidí. Jung proto odděluje archetyp od archetypálního obrazu, který je zobrazitelný a obsahuje emocionální tón. Archetyp je podle něj nezobrazitelný a zřejmě náleží zděděné struktuře psyché. Zdůrazňuje, že archetypy nejsou stanoveny obsahově, ale formálně dědí formy, které odpovídají formálně určeným instinktům.⁹³ Jung archetypy nachází v hluboké vrstvě psyché kolektivního nevědomí společně s instinkty (jako popudy k činnosti, bez vědomé motivace vyplývající z nějakého nucení).⁹⁴ Neboli zdroj psychické energie je v instinktech. Vlasta Čiháková-Noshiro jej pojímá „jako konstantní psychickou aktivitu, která sama o sobě je za různých okolností plně nezávislá na konkrétních obsazích, jde nám o modus pojmání a zpracování psychických dat bez ohledu na jejich obsah a jeho zachycení k analýze.“⁹⁵ Jung o archetypech dále píše, že vzbuzují bázeň, posvátnou úctu a člověka fascinují. Mircea Eliade se k tomuto vztahuje ve smyslu, že archetypy ztotožňuje s náboženským sakrálnem a s prototypem lidského chování. Proto by toto mentální zakotvení archetypů vzbuzovalo takovou fascinaci.⁹⁶ Archaické kultury archetypy považovaly za vyšší síly spirituálního charakteru, které vlastnili bohové, démoni a duchové. Podstatou náboženských a světských ideologií jsou archetypální obrazy jako mytologické symboly, rituály nebo dogmata.

Co je důležité z hlediska psychologie přírodních národů chápe Jung následovně: „Asimilace archetypálních symbolů v náboženství nebo ideologii totiž umožňuje transformaci psychické energie a její uvolnění na úrovni vědomí. Náboženské a magické rituály, které přírodní národy provádějí před lovem nebo válečnou výpravou, umožňují mobilizovat jejich

⁹³ Carl Gustav JUNG: Duše moderního člověka, Brno 1994, 310 – 311.

⁹⁴ Ibidem, 317 – 318.

⁹⁵ Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO: Okolnost archetypu, in: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ (ed): České umění 1939 – 1999, Programy a impulzy. Sborník symposia, Praha 2000, 136.

⁹⁶ Ivo T. BUDIL: Mýtus, jazyk a kulturní tropologie, Triton 1992, 126.

psychickou energii pro určité cíle.⁹⁷ Instinkt a archetyp pobízí člověka k akci, jejíž skutečné motivy si neuvědomuje. V životě člověka by podle Junga mělo jít o to, aby našel vhodnou formu rituálu, který představuje optimální vztah ke kultuře. S tím souvisí, že pokud by kultura popřela existenci autonomních duchovních sil, reprezentovanou archetypy, je ohrožena fenoménem tzv. psychické inflace. Člověk tuto energii přisoudí vůli a rozumu, a mohlo by se tak stát, že se psychický stav člověka dostane do nerovnováhy. Stejně tak, pokud se k archetypům dostaneme příliš blízko pomocí regrese, hypnózy nebo tranzu, kontakt s nimi je velice nebezpečný a pro člověka by mohl znamenat naprosté oddělení od lidství.

K pojmům vztahujícím se k primitivismu se připojuje **rituál**, který je také sám o sobě kategorií širokou a je možné říci, až společensky vyprázdněnou. „Návrat k rituálu znamená pak návrat ke kořenům našeho bytí, ke kořenům ducha, jež znamenají přistoupit na existenci latentního zázračna v našem životě.“⁹⁸ V kořenu slova rituál bychom mohli najít zakódované staroindické slovo „rta“, což znamená pravda. Tato skutečnost nás odkazuje zpět k podstatě toho původního, empirického „archetypu“. Jak bylo již zmíněno, archetypy jsou přítomné a opakující se v rituálu. Podle Jamese Frasera rituál slouží pro udržení pravidel společenského života a je podstatnou součástí kultur. Rituál získává význam a odlišuje se od ostatních činností tím, že představuje opakování původní činnosti bohů od počátku času. Takto pojatý rituál není z pohledu přírodních národů, pouhou napodobeninou, je předváděn v tom posvátném čase, to znamená, že je spoluprožíván. Což znamená, že rituál je časové zpřítomnění mýtické, archetypální události.

„Pravdivé“, archetypální obrazy vycházejí z „*totemu*“. Co znamená slovo totem? Etymologicky vychází od slova dodaim, což znamená vesnici nebo sídlo rodu.⁹⁹ Ačkoli samotné slovo totem patří spíše k západnímu označení toho, pro co používají různé kmeny svoje vlastní odlišné slovo. Dosud není vyjasněno ani, jak se správně píše, někteří používají totam, jiní toodaim, dodaim nebo ododam. Význam tohoto slova je obecně přirovnáván k erbovnímu znamení nebo jménu určité skupiny, přestože ani tento význam není jednoznačný. Pokud se odvoláme na termín J. Longa, který jako první prováděl výzkumy u kmene Odžibwejů, kde se tento pojem ojediněle objevil, byl použit pouze k označení individuálního bůžka nikoli jako totem klanu.¹⁰⁰ Obecněji je možné souhlasit s pohledem Sigmunda Freuda, který se ohlíží k divochu, pro jehož celý rod se totem vztahuje svým

⁹⁷ Ivo T. BUDIL: Mýtus, jazyk a kulturní tropologie, Triton 1992, 74. Za nejznámější identifikované archetypy považuje: personu, stín, anima, animus, Velkou Matku a moudrého starce.

⁹⁸ Hana BABYRÁDOVÁ: Rituál, umění a výtvarná kultura, Brno 2002, 226.

⁹⁹ Émile DURKHEIM: Elementární formy náboženského života – systém totemismu v Austrálii, Praha 2002, (pozn. 56), 124.

¹⁰⁰ Ibidem (pozn.7), 113.

zvláštním významem. Může být zvířetem, jedlým, neškodným nebo nebezpečným, vzácnější rostlinou, nebo přírodní silou. Méně často se „totem“ může objevovat v podobě kosmických těles a dokonce jsou objeveny příklady jednotlivých částí zvířat jmenovitě, ocas, žaludek vačice, nebo klokaní tuk místo celého živočišného druhu pro odlišení dalších skupin v rámci různých kmenů.¹⁰¹

Podstatným rysem, který totem nabývá získáváním je v mnohých případech dědičnost, vyjevením ve snu nebo vydolováním z tranzu. Stává se také, že klan může odvodit svůj totem podle geografické zvláštnosti nebo nějaké specifčnosti v daném místě, kde je například mraveniště. Většinou se, ale k tomuto místu pojí nějaký zázrak nebo posvátná událost.¹⁰² Způsoby určení totemu jsou velmi různorodé a liší podle zvyků každého jednotlivého kmene.

Dalším podstatným rysem a funkcí totemu je věštění a ochraňování před vnějšími vlivy. Jeho příslušníci se mu odvděčují tím, že ho nezabijí. Jeho dalším posláním se řadí ochrana před exogamií, tzv. zákazem výběru partnerů uvnitř „exogamní“ skupiny. Pravidlo exogamie je rozšířené pravidlo universálního zákona incestu. Freud se snažil dokázat, že toto pravidlo je spojeno s totemismem velmi pevně a ne pouze k němu připojeno bez hlubší souvislosti, jak se mnozí domnívají. Totiž pravidla přísného zákazu nezabít totemové zvíře a zákazu exogamie, patřící k hlavním pravidlům náležejícím do oblasti tabu, by podle Freuda měla být nejsilnější chůtice lidstva, která by při porušení vedla k rozkladu společnosti a jsou proto nebezpečná.¹⁰³ Totem je navíc zdrojem morálního života klanu, k jehož uctívání se člověk cítí zavázán tradicí.

Zobrazení takového totemu srovnává Durkheim se šlechtickým užíváním erbu, své zkoumání založil na studiu amerických indiánů a australských společností.¹⁰⁴ Často totem představuje obraz symbolického označení skupiny a pro svoji zejména ochranou funkci je všemi uctíván.¹⁰⁵ Jinými slovy, kromě označení příslušnosti je totem pouhou materiální podobou nehmotné substance, energií rozptýlenou do nejrůznějších bytostí a je tedy jediným skutečným předmětem kultu. Totemy jsou vystavovány na tyčích, nebo jsou součástí oděvu válčících skupin či malovány na stany. U usedlých společností, kde je často umění vyspělejší,

¹⁰¹ Émile DURKHEIM: Elementární formy náboženského života – systém totemismu v Austrálii, Praha 2002, (pozn. 16), 114.

¹⁰² Ibidem, 115.

¹⁰³ Sigmund FREUD: Totem a tabu, Praha 1997, 40.

¹⁰⁴ Durkheim poznamenává, že se zobrazení totemu týká spíše amerických Indiánů, kde je umění na vyspělejší úrovni než v Austrálii, kde je objevení totemu spíše výjimkou, ale přesto však existuje. Ibidem. 126.

¹⁰⁵ Řidčeji se setkáme s totemy individuálními, které fungují v rámci společnosti jako subtotemy. Celá záležitost je natolik komplikovaná, že v rámci jedné skupiny se můžeme setkat i s desítkami různých totemů, které zároveň doplňují nebo neodporují účtě „hlavního“ totemu.

jsou totemy vyrývány do dřevěných sloupů nebo na stěny. Pokud jsou zvířecí tvary kombinovány s lidskými, jsou často vyryty na, až 15m vysoké sloupy, které jsou výrazně pomalovány a umístěny před vchodem do „tábora“ nebo jsou stavěny před obydlí bohatých a významných členů skupiny. Zajímavý příklad představuje kmen Haida, který umísťuje po svých stranách četné sloupy jemně řezbářsky zpracované, působící dojmem posvátné vesnice s minarety a drobnými věžičkami.

Totem se objevuje prakticky všude, na vnitřních stěnách domů, člunech, nejružnějších nástrojích či na pohřebních sloupech, nebo přímo na těle čímž se totem stává součástí člověka samého. S tím souvisí kromě malby na těle, tetování, úprava vlasů, nařezávání nebo vytrhávání zubů, které provádějí pro přiblížení se podoby totemu. Trvalé znetvoření nebo tetování nemusí vždy znamenat zobrazení totemu, toto připodobování je konáno častěji při shromáždění k vykonání náboženského nebo iniciačního rituálu.¹⁰⁶ Podle studií B.Spencera a F.J.Gillena je zřejmé, že připodobňování se k totemu vedlo k jeho ztotožňování se s člověkem samým. Chápou tak sebe sama duálně jako stránku totemovou a lidskou. Tuto svoji teorii podpořili příkladem reakce na fotografii jednoho z domorodců, (jehož totem byl klokan), na níž odpověděl; že vidí stejnou věc, jako sebe a stejnou jako klokana.¹⁰⁷ Aby se vyrovnali s touto dualitou, pokračuje É. Durkheim, vytvořili si mýty, které pomohou zprostředkovat genealogický vztah mezi člověkem a zvířetem a učinili tak příbuzným jednoho k druhému.

Totemismus nevyjadřuje pouze fragmentárně rozvrstvené představy, ale je druhem rozsáhlého a celistvého náboženství¹⁰⁸ nabízející koncepci světa. Není náboženstvím pouze kultu zvířat, nebo předků, ale přírody jako celku. Proto k jeho celistvější představě je nutné připomenout dlouho opomíjený aspekt kosmologického totemismu. Australská společenství zahrnují do svého světa celý vesmír, jeho každá část je rovnoprávným příslušníkem a tvoří spolu jednotný kmen. Z toho vyplývá, že jednotlivé totemové klany nežijí ve své víře odděleně od jiných, ale vše je provázáno a navzájem ovlivňováno, jedná se totiž o nejprimitivnější formu náboženství úzce propojeného se společenským systémem.

Totemismus je přirovnáván k řeckému polytheismu, víře mnoha bohů s jednotlivými kulty. Ač by se mohlo zdát, že tato víra je pouze kolektivní záležitostí a funguje stejně jako

¹⁰⁶ Émile DURKHEIM: Elementární formy náboženského života – systém totemismu v Austrálii, Praha 2002, 125-130.

¹⁰⁷ Ibidem, 148. Viz. Spencer a Gillen: North. Tr. 222.

¹⁰⁸ James Frazer zamítl nazývat totemismus náboženstvím, je pro něj spíše druhem magie. Zatímco É. Durkheim je přesvědčen o opaku a svoje tvrzení podporuje definicí náboženství, které přísně rozlišuje sakrální od profánního. Když se domorodci snaží vysvětlit totemismus, mluví o nějaké nadpřirozené bytosti nazývané „Bunjil“ nebo „Baiaime“, která dává příkazy jejich totemu. Ibidem (pozn. 382), 202-206.

jiná osobní náboženství praktikována jedincem. Tato záležitost je známá spíše z indiánských společností, než z Austrálie pro kterou je charakteristický kolektivní klanový totemismus. Pokud je osobním totemem zvíře, je známo, že vzájemné spříznění může dosáhnout takového stupně, které zvláště ve stavu ohrožení docílí přeměnu člověka do zvířecí podoby. Jinak pro vyvolání totemového obrazu se obvykle jedinec odloučí od společnosti na nějaké speciální místo, kde provádí řadu osobních rituálů. Jak jsem již výše uvedla, způsobů je mnoho a liší se podle oblasti.

7. Náprstkovo muzeum

V této práci by měla být alespoň krátce věnována pozornost i tématu dobového muzejnictví a výstavám, které se odehrávaly v tehdejší Československu od padesátých let minulého století, a které čelily náporu ideologického pozadí. Není však možné přímo popsat konkrétní vliv, jakým se tato situace odrazila na tvorbě českých umělců. Cestovatelské a sběratelské aktivity byly nepochybně zasaženy vlnou politické linie vládnoucí komunistické strany a jenom takové měly šanci na úspěch. Do popředí socialistického zájmu se dostaly národy a státy, které byly definovány jako pokrokové, případně socialistické anebo protikoloniální. Proto se zájem během padesátých a šedesátých let soustředil zejména na Latinskou Ameriku, Čínu, Indii, Severní Koreu, Mongolsko a dekolonializované státy Asie a Afriky, což se odráží především ve výstavních aktivitách Náprstkova muzea. V roce 1950 proběhla ještě v Náprstkově muzeu adekvátní výstavní činnost bez přílišných polických hesel zaměřená na umění Afriky a především na cestovatelské dobrodružství Hanzelky a Zikmunda 1951 – 1952. Mýtus Hanzelky a Zikmunda naplnil a v mnohém nahradil nemožnost cestování během následujících padesátých a šedesátých let Jejich první cesta do Afriky a Jižní Ameriky automobilem Tatra (1947–1950) je velmi dobře zmapovaná, z cesty bylo odvysíláno přes sedm set reportáží, nemluvě o zachování obrovského množství dokumentárního materiálu. Druhá cesta, při níž se vydali do Asie a Oceánie (1959–1964) je popsána jen zčásti. Po téměř půl století se ale podařilo asijské dobrodružství Hanzelky a Zikmunda dokončit a nejen cestovatelští nadšenci si o ní mohou přečíst v knize s názvem *Past na rovníku – Tajemná*.

Nicméně Náprstkovo muzeum uspořádalo v letech 1951 – 1952 putovní výstavu nazvanou *Cestou Hanzelky a Zikmunda*. [1] V úvodním proslovu výstavy byly uvedeny důvody a ideologické pozadí, které muselo být součástí takovýchto mimořádných akcí. „Našim cestovatelům nešlo přeci o studia národopisná, zeměpisná, přírodovědecká nebo dokonce o sběratelství. Smysl jejich cesty byl dán jejich povoláním komerčních inženýrů. Jednalo se jim o problémy národohospodářské, propagační i technické a o navázání obchodních styků.“... Šlo jim o „zdůraznění bídy koloniálních národů, jejich vykořisťování kapitalistickým systémem a snah tihnoucí k vymanění z područí imperialistické politiky.“¹⁰⁹

Ze svých cest museli provádět pravidelné referáty, první část reportáží vyšla knižně nazvaná *Afrika snů a skutečnosti* a též roku 1952 uspořádalo Náprstkovo muzeum další stejnojmennou výstavu, kterou doprovázely kresby Františka Příkryla.

¹⁰⁹ Archiv Náprstkova muzea

K výjimečným událostem patří výstava *Tanec, hudba, divadlo – Lidová tvořivost* mimoevropských národů konaná opět v roce 1952, kde bylo představeno množství různorodých exotických masek a oděvů ze všemožných koutů světa. Dále probíhaly výstavy plné politických úderných hesel typu *Mexiko, Lid, kultura, boj za svobodu a za mír* (1952) nebo *Boj národů proti koloniálnímu otroctví* (1953 – 1955), což byla velkolepá putovní výstava, která pod svým názvem skrývala množství kvalitních a velmi cenných výtvorů ze zapůjčených i domácích sbírek Afriky, Asie i Ameriky a bylo zde dokonce představeno i tradiční čínské stínové divadlo. V průběhu následujících let bylo vystavováno zejména čínské, mongolské, vietnamské, korejské a občas i indické umění. Rok 1962 se do výstavní činnosti Náprstkova muzea promítl uvolněnější politickou situací, byly uspořádány velkolepé výstavy umění Konga a Oceánie, které jsou zproštěny výrazných politických hesel, což se odráží i v celkovém grafickém a výstavním konceptu. [2] V roce 1965 proběhla další zajímavá výstava, nazvaná *Indiáni a Eskymáci*, jejichž umění se často promítá do forem moderních umělců. Podobně inspirativní výstavou byla *Austrálie, osobnost primitivního malíře* v roce 1969. Náprstkovo muzeum bojovalo zejména v průběhu sedmdesátých let, podobně jako jiné galerie, kdy se jim povedlo uspořádat pouze malé, krátké výstavy zaměřené na dílčí témata.

Ráda bych ještě vyzdvihla zásluhy českého orientalisty a specialisty na dějiny mimoevropského umění Lubomíra Hájka společně s fotografy bratry W. a B. Formanovými, kterým se roku 1956 podařilo vydat dvoudílnou umělecky hodnotnou a bohatou monografii věnovanou *Umění čtyř světadílů*, z českých sbírek mimoevropského umění. Jedná se o určité kompendium shrnující umění jak ze soukromých sbírek, tak ze státních. Oba díly, jako kdyby nebyly vydány v době padesátých let, jsou představeny, až s neuvěřitelnou lehkostí a estetickým důrazem. Celé pojetí těchto monumentálních svazků je předesíláno již předmluvou psanou perem Lubora Hájka. „...umělecké dílo je tu především proto, abychom se z něho radovali, uvádíme jakožto zjištění programové. Bylo iniciátorem této práce a vodítkem všech zúčastněným spolupracovníkům, kteří si předsevzali sdílet se širší obcí čtenářskou o radost a zdravý požitek z uměleckých památek různých národů a věků.“¹¹⁰

¹¹⁰ Lubor HÁJEK (ed.): *Umění čtyř světadílů*, Praha 1956, VII.

8. Přístupy jednotlivých umělců a jejich umělecký vývoj

Tato kapitola představuje nejotevřenější část celé práce. Myslím tím, otevřenost k přístupu a náhledu na jednotlivé umělce, ke způsobu zpracování materiálů, k členění a výběru umělců vzhledem k době. Sám Goldwater považuje primitivismus převážně za psychologickou záležitost, než jako projev určený převládajícími formálními podobnostmi. Nejedná se o imanentní umělecké hnutí, ale v době zaměřené na individualismus se s ním setká každý, kdo přistupuje k tvorbě tvůrčím způsobem. Proto je kategorií natolik širokou, že její zmapování by bylo záležitostí pro celý tým uměleckých historiků. Snažila jsem se alespoň vybrat určité charakteristické představitele, které ukazují jeho jednotlivé podoby, které ani v této práci nemohou být jistě vyčerpány.

8.1 Poválečný odkaz – „ismů“ a lidového umění

„Konáme tento sjezd, abychom s hrdým sebevědomím zahájili novou éru i v kulturním rozvoji naší lidově demokratické republiky a abychom naši národní kulturu vedli v duchu lidovém a v duchu socialistickém k nové výši, k nové netušené výši.“ (*Potlesk*) Pronesl tehdejší ministr informací Václav Kopecký roku 1948 při příležitosti Sjezdu národní kultury v projevu nazvaném, *Každý kout vlasti zkultivujeme*.¹¹¹ Návrat k tradici lidové kultury byl zahrnut a zneužit v rámci ideologie budoucího socialistického státu a byl programově antimoderní. Stal se nástrojem pro monumentální demonstraci osvobození od fašismu, vzývání osvoboditelů, pracujícího lidu a idealizací doby. Byl též spjat s ekonomickou a sociální transformací venkova.

Socialističtí ideologové si naplno uvědomovali sílu hesla „lidovosti“, kterou v sobě skrývá. Vzhledem k okolnosti válkou přetržené národní kontinuity, kterou české země prožily, nabývá toto heslo na aktuálnosti i pro moderně smýšlející část avantgardních umělců ovšem v jiné nezkostrnatělé a nepropagandistické podobě. Mám na mysli inspiraci a transformování tradiční lidové kultury, tzv. folklorismus, který pro moderní umění hraje v našich zemích významnou roli již od 19. století, kdy se konala velkolepá Národopisná výstava. Na začátku dvacátých let se též vzedmula vlna hledání tradiční národní identity spojená s úsilím o obnovení československé státnosti při vzniku nové republiky. Třetí téměř kontinuální vlnu folklorismu zapříčinil pocit ohrožení republiky a nacistická okupace ve

¹¹¹ Sjez národní kultury se konal ve Velkém sále pražské Lucerny od 10. – 11. Dubna 1948, zkrácená verze tohoto proslovu byla vytištěna v Rudém právu, č. 86, 11. 4. 1948, s. 4. Cit. Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ (ed.): České umění 1938 – 1989, programy, kritické texty, dokumenty, Praha 2001, 133 -137.

druhé polovině třicátých a první polovině čtyřicátých let.¹¹² Nezbyvá než dodat, i během let následujících, po celou utiskovanou a nesvobodnou dobu socialismu, komunismu i normalizace můžeme nacházet různé stupně folklorismu i mezi uměním neprogramovým. Folklorismus v tomto duchu můžeme sledovat například s paralelně se rozvíjejícím historismem (archaismem), navazujícím na kořeny antické, raně křesťanské, nebo na orientalismus a jeho snové dálky Orientu.

Folklorismus nemůžeme vyčlenit z tradice primitivismu, neboť s ním úzce souvisí a některé jeho aspekty se prolínají v tvorbě umělců spojených s primitivismem. Vždyť Picasso otec primitivismu 20. století vyráběl malovanou keramiku se surovým nádechem lidového vlivu. Stejně tak celník Henri Rousseau, představitel naivismu, který hrál významnou roli při formování primitivismu, se částí svého díla také dotýká folkloristických prvků. Těchto příkladů můžeme jistě nacházet mnoho, mohly by však být zdrojem samostatné práce zaměřené na tyto aspekty. Na druhou stranu, naprosté odstranění lidových vlivů z pojmu primitivismus by způsobilo zavádějící představu o tak rozsáhlém pojmu, jakým je, do něhož náleží nejen inspirace Východem, tedy Orientem, ale také, jak již bylo poznamenáno i dětským uměním, graffiti, uměním duševně chorých a mediálním, které jsou spojeny jednotnou silou nacházející se v hledání lidských kořenů.

Návaznost na lidovou kulturu se stala vedle picassovského kubismu a ostře odmítaného surrealismu mnohem schůdnějším východiskem pro tvorbu nových hodnot. Bylo možné se opírat o socialisticky zneužitě, přesto kvalitní pilíře již tradičních umělců, jako byli Josef Mánes, Mikoláš Aleš nebo Alois Jirásek, Božena Němcová či Karel Jaromír Erben, kteří již sami pracují s tím, co je nazýváno „archetypem venkovského prostředí“.¹¹³ Tento „archetyp“ zasáhl široké pole uměleckých oborů, od architektury, designu, po malířství, sochařství a užité umění ke snad nejvýraznější ilustraci a filmové tvorbě.

Za významné představitele, kteří zasahují do širokého směru primitivismu s návazností na lidovou tradici a archaismus lze považovat i dílo **Jiřího Trnky**. Primitivismus není v jeho díle prvoplánovým odrazem, ale obsahuje určité principy, které formují jeho moderní a vysoce kultivovaný výraz. Pokud odhlédneme od jeho výrazného lyrizujícího poetismu, který byl pro Trnkovu tvorbu příznačný, jedná se především o výrazný kolorismus, texturu a polychromii, které utvářejí jeho základní charakterový rys díla a promítají jeho tendenci návratu k přírodnímu. Tento rys se nejzřetelněji projevuje v obraze *Rodina UBU*

¹¹² Tyto tři etapy rozlišil na začátku padesátých let Josef Vydra. Podrobněji k problematice. Viz: Alena POTŮČKOVÁ / Alena KŘÍŽOVÁ / Ladislava HORŇÁKOVÁ: Folklorismy v českém výtvarném umění v XX. století. Katalog výstavy, České muzeum výtvarných umění v Praze, 30. 6. -19. 9. 2004, 75.

¹¹³ Ibidem 2.

(1965), nebo třeba v loutkovém filmu na motivy Shakespearovy *Sen noci svatojánské* (1959). [3] Vyzdvižení přírodnin a textury souvisí sám o sobě také s šedesátými léty prosazovaného informelu.

Trnka však nebyl člověkem, který by něco napodoboval nebo někoho následoval. Jeho tvůrčí zápal byl natolik silný, že by mohl být srovnán s picassovským. Podařilo se mu proměnit neohrabanost rustikálně oblečené marionety z pozůstalosti starého loutkáře z okruhu Matěje Kopeckého k modernistickým principům s náznaky surrealismu, ale i kubismu. Ten se sice nejzřetelněji projevuje v jeho volných sochách, *Šašek hnědobílý* (1966), *Kohout* (1965), nebo *Podzim II* (1966), ale transformuje se i v principech promítnutých do ilustrace nebo animovaného filmu. Z výrazných příkladů ilustrace je možné uvést *Tanec mrtvých* (1930), nebo ilustraci k básnickému dílu *Král Lávra* (1962), kde jsou vidět zřejmé prvky převzaté i ze středověkých forem.[4] Surrealismus ve svém díle rehabilitoval na počátku padesátých let v důrazu na imaginativnost a snovost vyzařující nejen z loutkového filmu *Císařův slavík* (1948), kde se objevuje fantaskní postava opice-hvězdář, která je současně karikaturou Zdeňka Nejedlého, ale i v loutkovém filmu *Bajaja* a zvláště ve *Snu noci svatojánské* a dalších. Jeho surrealistický postup nezahrnoval esoteričnost nebo podobu jednostranně chápaného výkladu psychopatických stavů, ale spíše byl zaměřen na zmíněnou imaginativnost, snovost a lyrickou básnivost, které byly ve spojení s pohádkovým kontextem, paradoxně tehdejší oficiální estetikou přijaty.

Alšovsky pojatý *Špalíček* (1947), představuje soubor postupně vznikající řady témat nazvaných *Betlém*, *Masopust*, *Jaro*, *Legenda o sv. Prokopu*, *Poutí a Posvícení*. Ačkoli je *Špalíček* naprostou prvotinou z řady Trnkových loutkových filmů, sklídl velký mezinárodní úspěch, zejména svým harmonickým celkem, přímo „Gesamtkunstwerkem“, kde došlo k brilantnímu spojení obsahové, vizuální i hudební formy, (hudební doprovod dílo Václava Trojana). Zejména básnický pojetý „etnický“ lidový duch, s podrobnými reáliemi masek a prostředím, se mohl jevit zvláště atraktivní v očích zahraničního publika. Ve formování loutek je zde patrná linie českého národního cítění, tradičně neseného obrazu Ladovsky pojatého Švejka. Výrazné, kulaté hlavy se špendlíčkovitými nosy jsou charakterově odlišeny jemnými vráskami a kruhy či váčky pod očima. Neseny malými, kulatými tělíčky s výraznými končetinami vyjadřují svůj charakter velmi úsporně bez zbytečností a příkras. Tento vysloveně funkční charakter loutek může opět vzbuzovat dojem něčeho formově původního tzv. „primitivního“.

Ve stylizaci postav a tvarů tedy Jiří Trnka přistupuje s volností génia využívajícího všech možných prostředků. V ilustracích povídek a balad Karla Jaromíra Erbena (1940)

dokonce využívá principy klasické čínské tušové malby nejen v kompozici plochy, ale i ve stylizaci postav a stejně tak v mistrovství vedení linie pera.[5] Dochází zde k určité hybriditě tradiční české balady a čínské tradice. Výraz a stylizace loutek je v mnohých případech blízka antickému výrazu velkých mandlových očí, vysokému kořenu nosu a drobným ústům. Určitý antický rys spatřil i Nezval, když zhlédl *Staré pověsti české* (1952), které nazval „symfonickou básní o našich národních dějinách“ s loutkami nadanými „majestátností antických hereckých masek“ ve filmově výtvarném podání, které zůstane „titánským dílem“¹¹⁴ [6] V jeho lyrizujícím spektru také neopominul příklad stylizace Jana Zrzavého, kterému vzdal hold v obraze nahé dívky v *Románu s basou*. Závěrem k Jiřímu Trnkovi bych snad pouze dodala následující příklady, které dokládají jeho široké umělecké záměry nevyhýbající se moderním a nejaktuálnějším formám spojujícím staré s novým, jmenovitě se jedná o sochy *Stéla* (1965) nebo *Prales* (1965).[7] Jsou to ojedinělé příklady tohoto druhu, ale dokládají ohromnou šíři uměleckého záběru, který Jiří Trnka vkládal do svých ilustrací, animovaných nebo loutkových filmů.

V transformovaném kubistickém pojetí s národním mýtem pracoval i **Emil Filla** na konci své tvorby v cyklu lidových balad a říkadel monumentálních formátů, které započal již na konci třicátých let. V jeho tvorbě došlo ke spojení kubizujícího a lidového v kontextu ohrožení jaké pociťoval během války, zasažen šesti roky strávenými v koncentračních táborech. Pocit obrany ohrožené národní kultury a identity, neustálé vyrovnávání s prožitky války nabylo jistě velmi autentické výpovědi, která je s picassovskou reakcí na válku hůře srovnatelná. Přesto je jeho přístup k tvorbě s Picassem nadále podobný. Tak jako když Picasso tvořil monumentální výpověď ze španělské občanské války *Guernicu* nebo obraz *Masakr v Koreji* (1951), kde se společně s kubistickou transformací objevuje archetyp ženského symbolu spojený s plodností a archetyp mužského antického bojovníka. I Filla se pomocí kubistických rezidui odvolává k antické tradici například v obraze, *Musel to chlap byt'* (1948) z cyklu *Písní II.*(1946-1949). Tento cyklus se vyznačuje, až na výjimky, stejným formátem 162x130. a volně tematicky i formou, s využitím lidového textu v obraze, navazuje na předešlý cyklus *Písní I.*(1939) vztahujících se k Erbenově Kytici. Kromě antikizujících prvků v cyklu *Písní II.* jsou zde spatřeny podrobněji parafráze lidových obrázků, *commedie dell'arte* nebo středověké nástěnné malby.¹¹⁵ Filla však v této době tvořil ještě následující soubor na motivy slovenské zbojnické písně, vytvořený mezi lety 1948-1951, který odráží ve

¹¹⁴ L.H. AUGUSTIN: Jiří Trnka, s.l. 2002, 389.

¹¹⁵ Marie KLIMEŠOVÁ (ed.): Roky ve dnech, české umění 1945 – 1957. Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, 28. 5 – 19. 9 2010, 216.

svých výjevech motiv vzdoru, jenž je součástí základu jánošíkovského mýtu.¹¹⁶ [8] Syntetizuje motivy národní lidovosti s tradicí čínského tušového malířství, opět v monumentalizující formě, podpořen nejen stylem blízkým čínské kaligrafii, ale i formou klasického volného svitku. Východní charakter formy by zde ještě mohl být rozšířen o bezprostřednost vlivu dětské kresby.

Cykly *Písní* jsou výpovědí válkou zasaženého umělce, který své poslední síly promítá do postavy Jánošíka, čelícího gigantické síle rozpínající se ideologie. Ze strany tehdejších socialistických přívrženců byla rozpoznána neadekvátnost k podporovanému lidovému optimismu a Emil Filla musel čelit dlouhému, demagogicky vedenému soudu, kde své poslední dílo musel obhajovat. Tomáš Pospiszyl se zpětně zamýšlí nad tímto posledním *cyklem Písní* Emila Filly a klade si otázku, kde se vzala ta hybridita a schizofrenie mezi nacionální identitou? Co je projev autenticky český? Vzhledem k historickému kontextu a politické situaci dochází ke srovnání situace tehdejšího Československa s projevy moderního kolonialismu.¹¹⁷

Určitá hybridita se formovala i v díle **Jana Zrzavého**¹¹⁸ a jeho monumentálním díle *Kleopatra II*, kde se mísí orientalismus, primitivismus a tradiční středověké umění.[9] V Kleopatře dospěl k odstranění detailů a redukci formy blízkému primitivismu aztéckých soch, jak spatřují ve své monografii Karel Srp s Janou Orlíkovou. Tato stylizace ženské podoby může však souviset spíše s tehdejší podobou nafukovací erotické pany,¹¹⁹ která ztělesňuje až s fetišistickým nádechem jeho celoživotní symbolickou představu femme fatale. Kleopatra, která zde leží na loži podobném trůnu, byla častou součástí scény s Kleopatřinou smrtí, která na obnažených prsou držela jedovatého hada. Téma života a smrti Zrzavý místo hada ztvárnil symbolikou barev pod vlivem spiritismu a theosofie. Smrt je zelená a život purpurový, toto stanovisko zastával společně s Kubištou, pro něhož byla symbolika a vědecký přístup k umění charakteristickým. Již dříve se Vincent Van Gogh, snažil těmito komplementárními barvami vyjádřit „strašlivé lidské vášně.“¹²⁰ Vznešenost a posvátnost, která z obrazu vyzařuje a podporuje královský původ, zvýraznil precizní technologií

¹¹⁶ Podrobněji viz: Marie KLIMEŠOVÁ (ed.): Roky ve dnech, české umění 1945 – 1957. Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, 28. 5 – 19. 9 2010, 203 – 233.

¹¹⁷ Tomáš POSPISZYL: Padesátá léta – roky mezi budoucností a minulostí. Pokus o lokalizaci českého umění šesté dekády, in: Naděje a deziluze. Roky ve dnech, české umění 1945 – 1957. Mezioborové sympóziium 17. a 18. června 2010.

¹¹⁸ I Jan Zrzavý za svého prvního učitele malířství považuje Mikoláše Alše, díky kterému mohl srovnávat skutečnost s uměleckým tvarem. Jan ZRZAVÝ: Vzpomíná na dětství, domov a mladá léta, Praha 1971, 41.

¹¹⁹ Podrobněji tomuto tématu Marie KLIMEŠOVÁ: Kleopatra Jana Zrzavého, in: Lenka BYDŽOVSKÁ / Roman PRAHL (ed.): V mužském mozku, sborník k sedmdesátým narozeninám Petra Wittlicha, Dolní Břežany 2002, 109 – 124.

¹²⁰ Vincent VAN GOGH: Dopisy, Praha 1956, 542.

tradičního deskového obrazu se zlacením, které nás navrácí zpět k duchovně prodchnuté stylizaci středověkého kánonu. Kleopatra je naplněna množstvím osobních symbolů promítnutých nejen do pozadí, veduty nokturna s měsícem, pyramidami a palmami, ale i do stylizace obličeje připomínající transformovaný leonardovský úsměv, který je v okamžiku zastaven do podoby šklebící se masky. Záhadný motiv, který značí kruh tvořený prsty její ruky, může být chápán jako znak principu fetišistických idolů zaručujících plodnost, což by podporovala svým symbolismem i červená barva, nebo jak poukázala Marie Klimešová, souvisí s gestem Evy, tak i s lákáním divoženky držící jablko hříchu.¹²¹ Jelikož tento obraz procházel dlouhou dobou tvůrčí práce, vlastně vznikl od roku 1912 a Zrzavý na něm pokračoval během druhé světové války, i po převratu roku 1948, kdy jeho dílo bylo stále označené nálepkou Entartete Kunst, do roku 1957. Mohlo být sdělení tohoto obrazu o to naléhavější. Potvrzuje význam, který pro autora téma představovalo. Jeho symbolismus bezpochyby vyvěrá z roviny osobní, snoubící odtažitost se živočišností a obsahující aspekty biblické s pohanskými.

Nakolik byla Kleopatra ceněným obrazem, svědčí záměr Jiřího Kotalíka uskutečněný na závěr roku 1957, v době mírného uvolnění, reprezentovat tímto obrazem české umění na benátském bienále. Vliv, jakým se Kleopatra v této době odrazila v tvorbě českých umělců, byl nezměrný. Za výrazný prvek obrazu Kleopatry je považována hlava a její blízkost k poloze grotesky, která nabývala v Čechách na aktuálnosti právě v padesátých letech. Jistý odraz je spatřován v raných primitivizujících kresbách a malbách neodadaistů Bedřicha Dlouhého, Jana Koblasy, Jaroslava Vožniaka, Karla Nepraše nebo Aleše Veselého. Volná reminiscence Kleopatry se také odráží v díle Stanislava Podhrázského *Dívky na louce* (1973) nejen formou, ale i způsobem malby. Výrazný vliv však nemůžeme připsat pouze Kleopatře, ale v postatě celému dílu Jana Zrzavého, obraz *Milenců* z roku 1914 se svoji kompozicí velmi blíží Palcrově červeně polychromované *Dvojici* (1957). Stejně tak jeho snově symbolické krajiny měly vliv na tvorbu Roberta Piesena.

Janu Zrzavému v této době nebylo umožněno vystavovat, přesto povědomí o tom, co v ateliéru vznikalo, bylo součástí vědomí mezi příslušníky alternativní kultury. Navštěvování Zrzavého ateliéru po roce 1948 se stalo výrazem odporu k hodnotové degradaci české kultury. Například k významným návštěvníkům patřil i Mikuláš Medek. Zaujala ho červená barevnost

¹²¹ Podrobněji tomuto tématu Marie KLIMEŠOVÁ: Kleopatra Jana Zrzavého, in: Lenka BYDŽOVSKÁ / Roman PRAHL (ed.): V mužském mozku, sborník k sedmdesátým narozeninám Petra Wittliche, Dolní Břežany 2002, 109 – 124.

Zrzavého Kleopatry, která by v jeho případě mohla znamenat podnět k tvorbě v rovině politického významu.¹²²

Mikuláš Medek se jistě dotýkal primitivismu zejména na formální úrovni, a to již od poloviny padesátých let. V pichlavých červených figurách zjednodušenými tvary a posléze ve vrstvených malbách, v nichž hraje hlavní roli znak. Princip návratu k elementárním tvarům, výrazná barevnost a přírodní ráz vrstvené amorfnní hmoty by právě mohly evokovat návrat k „původnímu“. V obsahu jeho díla se odráží a snad je v něm přímo prodchnutá vysoká citlivost pro dobu, v níž žil reflektující existencionalní problematiku padesátých let. Ta se počátkem těchto let projevuje na námětech osudových dějů: polibek, setkání, jídlo a pletení. Tísňivé a úzkostné stavy přímo dokládají i názvy samotných obrazů: *Utrpení 16 000 čtverečných centimetrů* (1962), *Smrtka pro 21 870 křehkých modrých cm²* (1964) a je možné jmenovat další. Jakoby se stala hmota obrazů nositelem psychických událostí. Nevyjadřující však nic z hledání nového řádu nebo naděje a je otázkou, zdali pro tento charakter jeho tvorby můžeme označit jeho díla za primitivizující, neboť je v objektech přírodních národů často spatřován nový řád a naděje.

Naopak Jan Kotík, jemuž se věnuje následující část této kapitoly, povahou své tvorby směřuje k řádu a dochází k elementárnosti znaku. Důležitým hlediskem, pro které byl tento autor vybrán, je počátek jeho umělecké cesty, pramenící z francouzské tradice a především transformovaného kubismu, jehož kořeny jsou nacházeny v oblasti přírodních národů. „Transformovaný kubismus“ považují za významného pokračovatele forem i tzv. „magičnosti“ odkazu „primitivních“ objektů, který byl popsán například Picassem (kap. 3).

Jan Kotík (4. 1. 1916 Turnov – 23. 3. 2002 Berlín)

Jan Kotík náleží ke generaci autorů narozených v druhém desetiletí společně s Jiřím Kolářem a Václavem Boštíkem. Patří k autorům, kterým nebyl lhostejný poválečný vývoj českého umění a jeho zpřetrhané tradice se snažil obnovit sledováním soudobého moderního umění. Na počátku tvorby sehrál významný vliv Janův otec, malíř Pravoslav Kotík, představitel směru často nazývaného „sociální umění“, nebo také „nová věcnost“ související s protagonisty dvacátých let. Dospěl k osobité transformaci syntetického kubismu, který František Šmejkal označil za lyrický. Při srovnání obou malířů, otce a syna, je patrný generační rozdíl, přesto Pravoslav dokázal poměrně dlouhou dobu udržovat vyrovnané umělecké tempo se svým synem. Ve čtyřicátých letech dospěl v obrazech autonomního výrazu živě rozložených forem na hranici abstrakce se sofistikovanou barevností, v nichž se

¹²² Podrobněji tomuto tématu Marie KLIMEŠOVÁ: Kleopatra Jana Zrzavého, in: Lenka BYDŽOVSKÁ / Roman PRAHL (ed.): V mužském mozku, sborník k sedmdesátým narozeninám Petra Wittlicha, Dolní Břežany 2002, 109 – 124.

stalo téma pouze záminkou. Pravoslav i Jan Kotík tehdy společně prozkoumávali formy civilismu města ve Skupině 42. V padesátých i šedesátých letech se v mnohých příkladech vliv malířů otočil a Jan se stal prostředníkem nejnovějších tendencí. Příklon k nejaktuálnějšímu nefigurativnímu projevu se výrazněji projevuje v obrazech *Stopy ve sněhu* (1956), *Červená figura* (1960-1964) a v *Beztlžném prostoru* (1961), které jsou blízké Jornovu projevu. Podněty k tvorbě, nebo určitým tématům dostal i od svého syna Jana Kotíka, a které můžeme zřetelněji spatřit na obraze *Živly* (1959).^[10]

Jan Kotík byl ve třicátých letech začínající malíř, který poprvé představil svoji tvorbu v divadle E. F. Buriana, pod pseudonymem Jan Kalan. Oproti tradičnímu malířskému vývoji ji zahájil nepředmětným souborem kreseb, které se dosud nepodařilo najít (známy jsou pouze dva listy v soukromé sbírce). Oba Kotíkové čerpali svoji inspiraci z kubismu, jehož kořeny pramení z umění přírodních národů, zejména z umění Afriky.^[11] Jan Kotík však jako generačně mladší malíř, pohlížel na předválečné moderní umění s větším odstupem. Dostatečně vypovídající je jeho prvotní abstraktní cyklus, který dokládá Kotíkovo již velmi rané formování, které kromě otce jistě významně ovlivnila také raná zkušenost typografa, kterému se vyučil a dále pokračoval ve studiu u profesora J. Bendy na Vysoké škole Umělecko-průmyslové v Praze 1935-1941. Ve svých rozhovorech také vzpomíná, jak získal první uměleckou lekci na výstavě Bohumila Kubišty, kterou jeho otec uspořádal v Mladé Boleslavi k desátému výročí jeho smrti. Tenkrát na výstavu přijel i Vincenc Beneš, Kubištův kamarád, který bydlel v jejich domě. Když zjistil, že také maluje, nabídl mu, aby šli na výstavu spolu. Procházeli výstavu od jednoho obrazu k druhému a Vincenc Beneš mu vždy poskytl zasvěcený komentář o tom, jak který obraz vznikl. Jan Kotík tenkrát změnil pohled na celé Kubištovo dílo.¹²³ O jeho úspěchu a kvalitách v této době svědčí bronzová medaile ze Světové výstavy v Paříži 1937.¹²⁴ [12] Často je uváděno, že velké množství informací o moderním umění získával z velmi prestižního a kvalitního časopisu Cahiers d'art.¹²⁵ Tento

¹²³ <http://www.jedinak.cz/stranky/txtkotik.html>, vyhledáno 13.5. 2010, rozhovor Petra Volfa s Janem Kotíkem: Náhody mají smysl.

¹²⁴ Světová výstava byla zahájena v Paříži 25. května 1937 v době rostoucí síly nacistického Německa. Výstava měla podporovat mírovou koexistenci a korporaci mezi národy, ačkoli v přímém rozporu se smyslem výstavy se stala hlavním cílem zejména konfrontace nacistického Německa se Sovětským svazem. Španělský pavilon, který představil monumentální protestní obraz Pabla Picassa „Guernica“ bylo světovým bodem mezi nabubřelou architekturou diktatur.

¹²⁵ Cahiers d'art, je umělecký časopis vydávaný v Paříži mezi léty 1926 -1960. Jeho publikování bylo přerušeno pouze v letech 1941 – 3. Vydavatelem byl Christian Zervos (žak Pabla Picassa) spolu se svoji ženou. Tento časopis je výjimečný pro rozsáhlou šíři rozhledu, neboť zahrnuje poezii, hudbu, film, architekturu, archeologii a především zaměřen na prehistorické a moderní umění. Christian Zervos sám publikoval řadu článků o Picassovi a dokonce celé číslo ročníku 1937 věnoval obrazu Guernica a všem jejím fázím. Barevné publikace článků byly vysoce kvalitní a někdy obsahovala dokonce originální litografie. Zervos také editoval a vydal 33 svazkový katalog prací Pabla Picassa (1932 – 1978) a jiných. Po druhé světové válce zde publikoval dva články psychoanalytik Jacques Lacan o kolektivní logice. K nejčtenější zveřejňovaným autorům patří: Picasso , Fernand

časopis vydával žák Pabla Picassa Christian Zervos, vždy s velkým množstvím reprodukcí a jeho zaměření bylo jedinečné, protože soustřeďovalo navzájem moderní a primitivní umění. Roku 1937 celé číslo věnoval slavnému obrazu Guernica, kde byly zveřejněny všechny fáze jejího vzniku.

Již od třicátých let se Jan Kotík pohyboval v pražském, surrealistickém ovzduší mezi kamarády a budoucími členy Skupiny 42, F. Grossem, F. Hudečkem a J. Kolářem.[13] Sám Jan Kotík se vyjádřil k ideovému záměru Skupiny 42: „v Devětsilu se říkalo - otevírat okna do světa, kdežto my jsme v něm chtěli žít. A když jsme říkali svět, mysleli jsme hlavně město.“¹²⁶ Jindřich Chalupický, autor eseje *Svět, v němž žijeme*, zveřejněný v únorovém Programu D 40, se stal později programem Skupiny 42, jejíž ideové zaměření je vyjádřeno myšlenkou. „Umění objevuje skutečnost, vytváří skutečnost, odhaluje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku. Nebude-li toho umění schopno, bude zbytečné.“¹²⁷

K tomuto období byl Jan Kotík zpětně ve svých vzpomínkách kritický (vztahováno k období čtyřicátých a počátku padesátých let), stále v něm viděl tehdejší nezbytný obraz obrany moderního výrazu. Přesto je právě tento počátek důležitý k pochopení cesty ke znaku, kterým se Jan Kotík vydal. Vzhledem k zaměření Skupiny 42 a jejímu hlavnímu zájmu spočívajícímu v zaznamenávání městského života a všedních událostí využíval nejen picassovských principů formy, ale také v jeho díle je možné spatřovat poučenost z díla Kandinského, H. Matisse, Kleea, Moora, Giacomettiho a jistě dalších.[14] Od abstrakce přešel na začátku čtyřicátých let ke skulpturálnímu výrazu hmotně vymodelovaných figur, které jsou hlavním prostředkem pro děj tvaru v němž pozadí je pouhý doplněk, jak dostatečně demonstrují obrazy *Cyklista* (1940), nebo *Město* (1940-41).[15] Tuto polohu rychle opouští, ještě v první polovině čtyřicátých let se jeho hmotná figura začíná více členit do jednotlivých ploch, které jsou někde podpořeny strukturou. Na konci čtyřicátých let následuje radikálnější práce s formou, která se rozpadá a získává mnohem větší plošnost, jednotlivé tvary a linie se osamostatňují a tvoří až ornamentální obrazce. V jeho tvorbě vzniká napětí mezi organickými

Leger , Max Ernst , Raoul Dufy , Marc Chagall , Brancusi , Van Gogh , Paul Klee , Henri Laurens , Moholy-Nagy , Jean Lurcat , Joan Miro , Calder , Victor Brauner , de Chirico , Marcel Duchamp nebo Man Ray.

<http://www.encyclopedia.com/doc/1O5-Cahiersdart.html>, vyhledáno 15.5. 2010 a

http://www.modernism101.com/picasso_cahiers.php vyhledáno 15.5. 2010

¹²⁶ <http://www.jedinak.cz/stranky/txtkotik.html> ,vyhledáno 13.5. 2010, rozhovor Petra Volfa s Janem Kotíkem: Náhody mají smysl. „Jinak ten rok dvaadváctý v jejím názvu je myslím falešný. Jádrem skupiny se totiž utvářelo na konci třicátých let, ale spíš v roce čtyřicet a jedenačtyřicet. Ten název skupiny vymyslel Jindřich Chalupický, autor skvělého článku Svět, ve kterém žijeme. Ten text byl pro nás nesmírně důležitý.“

¹²⁷ Jindřich CHALUPECKÝ: Svět v němž žijeme, in: Obhajoba umění, Praha, 1991, 68-74. (Původně otištěno, in: Program D 40, 1940, 88 -89.)

volnými liniemi a geometrizujícím členěním. [16] Tyto rané práce vypovídají o Kotíkově zaujetí pro strukturu a tvar. Každý městský námět postihuje všelijaké jednotlivosti. Hledá ve výjevu jakoukoli záminku struktury a tvaru, která s ústředním námětem nemusí přímo souviset. Jeho dílo je v této době velmi stylově rozmanité a také těžko uchopitelné. Svědčí o hledání výrazu a formy, se kterou Jan Kotík experimentoval. Takto amorfní a dekorativní formy nejsou v historii umění zcela ojedinělé, ukázka podobných forem se vyskytuje i v umění přírodních národů, například v případě guinejské pokrývky hlavy. Takovéto vzory mohly být inspirací pro mnohé ještě tradiční malíře avantgardy, například rusko-francouzského umělce a vědce Vladimira Baranoffa-Rossine, který zahynul v koncentračním táboře, nebo Maxe Webera.[17]

I když se v této době a i později Kotík stýkal se surrealisty, nikdy se v jeho díle neprojevila tendence směřující k absurdní imaginaci. Pouze v počátcích své tvorby, prostřednictvím městské tematiky (do 1945) přiznal nekritický postoj a akcentování „bytí strojové civilizace“, která se na jeho obrazech jevila v podobě „jakýchsi strašáků“.¹²⁸ V této souvislosti je možné připomenout surrealistu Mattu, kamaráda Bretona, který mnohem výrazněji vkládal do svých obrazů technicistní a existenciální prvky.

Zákaz vystavování platil během války i pro Skupinu 42, zahrnutou k zvrhlému umění. Po válce, v roce 1946 se Jan Kotík vydává na delší dobu do Francie a Finska, kde potkává finského designéra a architekta Alvara Aalta. Avšak blíží se kritický rok 1948, Skupina 42 se rozpadá a brzy byly zpřetrhány nadějně se vyvíjející vztahy se zahraničím. V říjnu tohoto roku proběhla v Brně informační schůzka, jejíž následky byly zásadní. Veškeré umělecké spolky a skupiny přestaly existovat, vznikla jednotná organizace Svazu československých výtvarných umělců. Koncem roku vyšel sborník statí Klementa Gottwalda o kultuře a úkolech inteligence, který se stává základním kánonem pro hodnocení každého uměleckého projevu. Na podzim roku 1949 proběhl IX. sjezd KSČ, kde se ustanovila linie kulturní politiky a modelem se stala tvrdě prosazovaná estetika socialistického realismu.

V době netolerance jakékoli individuality a svobodného myšlení, Jan Kotík zvolil cestu solitéra, „pozici neprogramových osamělých běžců“,¹²⁹ kterou mimo jiné zastávali J. Kolář, V. Boštík, V. Tikal, A. Diviš, V. Boudník a jiní, přestože se v padesátých letech krátce pohyboval v myšlenkově podnětném prostředí kolem K. Teigea, V. Effenbergera, M. Medka, E. Medkové, L. Fáry a J. Istlera. Léta největších represí 1948–1956 prožil Jan Kotík

¹²⁸ <http://www.jedinak.cz/stranky/txtkotik.html>, vyhledáno 13.5. 2010, rozhovor Petra Volfa s Janem Kotíkem: Náhody mají smysl.

¹²⁹ Marcela PÁNKOVÁ: Skupina 42, in: Jan Kotík, Texty 1939 – 1991. Katalog výstavy Národní galerie v Praze 1992, 16

oficiálně navrhováním skla a keramiky, grafickými pracemi, byl též spoluautorem časopisu Tvar (časopis pro průmyslové výtvarnictví a lidovou výrobu) a vedoucím výtvarníkem Ústřední lidové umělecké výroby 1950 -1953. Neoficiálně se věnoval malbě, kde se naopak projevuje nespoutanost a svoboda při řešení výtvarných problémů.

Ačkoli je první polovina padesátých let v dílech českých umělců charakterizována jako nedostatečně autentická a originální, Jiří Valoch spatřuje Kotíkovo dílo za zcela plnoprávné. Ke změně ve formování Kotíkova díla přispěla cesta spolu s Pravoslavem Radou do italského Albisole na pozvání účasti kongresu MIBI 1956 (Mouvement international pour un Bauhaus immagniste), kde se poprvé setkává s Asgerem Jornem, bývalým členem skupiny Cobra.[18] Zde po dlouhé době izolace konfrontuje svůj soubor kreseb a akvarelů se soudobým uměním. Ve svých obrazech se přestává věnovat ději a více směřuje svoji pozornost na samotné tvary. Vrcholným Kotíkovým dílem prvního období je významná vitráž representována v Galerii Čs. spisovatele na EXPO 58 v Bruselu, nazvaná *Živly* (1958), oceněnými Diplome d'honneur. Ve zdánlivě abstraktním celku se profilují jasné dekorativně ztvárněné tvary ryby, ptáka a slunce. [19] Výrazný vliv skupiny Cobra s městskými graffiti, Wolse, nebo Boudníkova explosionalismu se projevují u Kotíka v osvobození malířského a kresebného gesta, spontánnosti a v zjednodušení kompozice obrazu na úkor děje. Nositelem výrazu se stává samostatná figura, vznikají tak litografie, lepty a malby nesoucí často názvy: *Téměř figura*, nebo série *Hlava krále*. [20] Komponovanější parafrázi figurálního námětu představuje *Benjamín, muž ze železa* (1957). Jiří Valoch v této souvislosti upozorňuje na samotný název díla, jehož záměrem je „namalovat lidskou figuru, která lidskou figurou není“.¹³⁰ Tato etapa vrcholí v Kotíkově díle *Deukalion* (1960). [21]

V šedesátých letech dochází k redukci nejen námětu, ale i barevnosti. Umírněnější barevnost a spontánní gesto již tematicky nenaznačují figurální záměry, přesto na prahu abstrakce je v díle možné tušit skrytou figuraci vyrovnávající se se znakem. V této době je však Jan Kotík vzdálen charakteru informelní existencialistické malby, jaká dominovala v tehdejší pražské atmosféře. Kotík více experimentuje jak s formou, tak s texturou (často hrubě nanášenou barvou) a přibližuje se gestické malbě, v níž je stále patrný řád. Zevrubně se věnuje také kolážím, asamblážím a kombinacím všemožných technik. Na jeho dílech se v této době výrazně projevuje jeho původní zkušenost s typografickou prací a zájem o čínskou kaligrafii. Původní estetika litery, rozvržení na ploše a jemnější citlivost ke znaku a materiálu se staly vedoucími činiteli dalšího utváření díla. Částí své tvorby se Kotík dotýká lettrismu

¹³⁰ Jiří VALOCH: Poznámky k dílu J.K., in: Jiří MACHALICKÝ(ed.)/ Jiří VALOCH: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy (kat.výst.), Praha 1996, 11 – 26.

v podobě východního kaligrafického znaku a přibližuje se tak k autorům, jako byli Antoni Tapiése, Pierre Soulagese, nebo Henri Michaux. V jeho tvorbě této doby můžeme též sledovat pokusy s kleeovskými znaky. Opouští však modernistický charakter tvorby, veden k nové snaze překračování hranic. Hra struktury, kompozice a zejména aspekt narušování povrchu (projevující se nejvíce při práci s papírem) je blízká argentinskému umělci Luciu Fontanovy a projevuje se i po celá sedmdesátá léta. O neustále komunikaci přísné geometrie s expresí vypovídá i poučení z konceptuálního způsobu díla Pieta Mondriana, které Jan Kotík vstřebal a které se promítlo do *Pocty Mondrianovi* (1968), kde je plocha tvořena rastrem geometrických bodů, přesněji kruhových ploch, které jsou obklopeny řízenou spontánní, expresivní malbou. [22]

Brzy však svoji techniku posouvá od dvojrozměrné plochy ke třetímu rozměru. Dochází k osamostatnění uměleckého výrazu, začínají vznikat malby na různě tvarované dřevěné konstrukci, které utvářejí nově prostorově vnímatelné kvality. Tímto charakterem tvorby se Jan Kotík řadí k protagonistům „nové citlivosti“. Vytváří dekorativní objekty, které mají blízko k podobám válečných štítů nebo totemů, jsou však spíše výrazem snahy umělce po novém rozvinutí barevné malby působící v prostoru.[23]

Roku 1970 byl pozván do Západního Berlína jako host DAAD, kde nakonec zůstal do konce života. Od *Pocty Mondrianovi* byl jen krůček, aby rozvinul koncept geometrie versus exprese, který se prolínal jeho tvorbou až do 90. let. Jeho neustálé zkoumání a ohmatávání vytyčeného problému ze všech stran, svědčí o procesuálním charakteru tvorby dodávajícímu dílu tón určité posvátnosti. V díle nazvaném *Proměny v čase* si pohrával s manipulovatelností a myšlenkou, zda je možné přinutit novodobého diváka k potřebě rituálnosti. Tehdy měl v Berlíně vedoucí roli neoexpresionismus, Kotík však stále stojí pevně za svým názorem, že ryzí exprese není možná bez distance. Jiří Valoch napsal k umění Jana Kotíka: „Je to jakási jiná geometrie, subjektivní a přece nesená vědomím vnitřního řádu, je to umění bez odkazů ve světě umění s odkazy.“¹³¹ Je možné říci, že se Jan Kotík dále pokouší rozvíjet poučení o monumentalitě ploch v základu užitém Pietem Mondrianem. Jeho estetická práce střídající různě barevné, hladké plochy k expresivnímu rastru navozuje silný pocit neustálé komparace nového s tím, co je považováno za archetypální. Navozuje pocity, které zcela popisně vyjádřil Pablo Picasso v cyklu *Masky*, nebo Otto Piene ve *Venuši Wilendorfské* (1963).[24] Není divu, že mezi častěji využívanými bezpředmětnými názvy se náhle objeví dílo nazvané *Jakási jeskyně* (1979). [25] Stejně tak se můžeme soustředit na Kotíkem zvolené

¹³¹ Jiří VALOCH: Poznámky k dílu J.K., in: Jiří MACHALICKÝ(ed.)/ Jiří VALOCH: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy (kat.výst.), Praha 1996, 25.

tvary, které mají velmi blízko k charakteru umění přírodních národů. Tyto aspekty se formují do série několika tvarů i v trojrozměrném provedení nazvané *Horda (Náčelník)* (1989) jenž vždy představují přímý, ostře řezaný tvar navozující pocit rozhodnosti s expresivními znaky a emocionální barevností vyjadřující vnitřní energii.[26]

Kotíkovo dílo však nedokládá pouze estetizující přístup k formám, jak by se na první pohled mohlo zdát, ale skrývá i filozofický obsah Východu přímo vyjádřený v ilustracích k Tao-te-tingu“ 1994, taoistické filosofii, jejíž překlad shodou okolností připravil Egon Bondy s Marií Čarnogurskou roku 1993. V roce 2000 dokonce Jan Kotík tuto filosofii sám překládal.

Prázdnota – Tao

S prázdnotou nádoby je totožné Tao.

Jeho užitečnost se však nikdy nevyčerpá.

Ó, nezměřitelné!

Zdá se, že z jeho hloubky počaly všechny věci.

I když otupíme jeho okraje,

Rozpleteme jeho osidla,

Začloníme jeho světlo,

Zmenšíme je na zrnko prachu,

Ještě potom nám bude připadat temné jako hluboká voda.

Nevím, co je zrodilo.

Předchází praotce jevů.¹³²

¹³² <http://tao.kvalitne.cz/4.html>, vyhledáno 27.5. 2010.

8.2 Magie symbolu či znaku

Tato část kapitoly zahrnuje umělce, kteří dospívají k symbolu jako vyjádření vnitřní potřeby vyrovnat se s dobou nebo se sebou samými. V počátku jejich tvorby není přímá intence navazovat na tradiční předválečné modernisty, jakoby přímo navazovali na nejranější tradici kultury se zájmem vyrovnat se s ní samou. Umělci jsou v těchto případech ovládáni vnitřní skrytou silou, náležející do roviny instinktu a archetypu, jež je pobízí k akci a jejíž skutečné motivy si neuvědomují. Pokud použijeme přenesená slova Jungova, každý člověk by ve svém životě měl najít vhodnou formu „rituálu“ díky němuž by našel optimální vztah ke kultuře. Pokud by kultura popřela existenci autonomních duchovních sil, reprezentovanou archetypy, je ohrožena fenoménem tzv. psychické inflace.

„Spiritualita“ provází lidstvo všemi kulturami, je známo, že tam kde je méně církví, tam kvete „spiritualita“. Doba socialistického, komunistického a normalizačního režimu, kdy nejvýraznější represe postihla církve a jakékoli náboženské oblasti, zároveň dokládá vzepětí zájmu umělců o nalezení svého vnitřního řádu. Jitka a Květa Válový v tomto případě nalézají svoji blízkost k jeskynním tvarům jak svým „otiskem“ (u Květy), tak linií (u Jitky).

sestry Válový (13. prosince 1922 – (Květa umírá 6.9. 1998)

Zastupují v českém výtvarném umění nevídaný příklad spolupráce a celoživotní neoddělitelnosti jak v životě, tak i v tvorbě dvojčat. Přesto všechno je jejich tvorba rozdílná a vypovídá o dvou blízkých a zároveň nezávislých osobnostech, které se navzájem doplňují. Jejich umělecké počátky byly v době válečného nasazení komplikované. Kladno se pro ně stalo osudovým místem, se kterým byly spjaty po celý život. Obě jako malé bydlely v budově kladenské pojišťovny a za války pracovaly v ocelárnách Poldi Kladno, Květa jako frézárka a Jitka jako soustružnice. Po válce a znovuotevření škol, Jitka začala studovat na VŠUP u profesora Kaplického v ateliéru skla, protože byla původně vyučená sklářka. Způsob, kterým prof. Kaplický vedl ateliér, jí nevyhovoval, a proto přechází společně se svou setrou do ateliéru Emila Filly roku 1946.

V roce 1950 a 1951 školu ukončují a roku 1954 obě vstupují do nově založené skupiny Trasa spolu s dalšími studenty Fillova ateliéru. Do okruhu tehdy patřili Čestmír Kafka, Vladimír Jarcovják, Vladimír Menčík, Eva Burešová a Věra Heřmanská. Po první výstavě v roce 1957 se připojili sochaři z Wagnerova ateliéru Olbram Zoubek, Eva Kmentová, Vladimír Preclík, Zdena Fibichová a Zdeněk Šimek. Obě sestry se však cítily, zejména pro jejich osobitý přístup, na samém okraji skupiny kvůli formálnímu navazování členů skupiny na raný modernismus. V prvním katalogu výstavy nebyla ani Jitka zastoupena svoji reprodukcí.

Studium ve Fillově ateliéru by mohlo vzbudit přesvědčení, že obě malířky automaticky převzaly východiska autoritativního Fillova uměleckého přístupu. I když Emil Filla všem svým žákům zprostředkoval hlubší poznání tradice modernismu, které se dočkalo knižního vydání roku 1948, nazvaném *O výtvarném umění*, umění sester Válových již neprocházelo průzkumem kubistických přístupů, nebo formálními inspiracemi světového umění, ale od samého začátku je znatelné osobité pojetí figurálního tématu v monumentalizujících formách. Jitka v raném díle *Já mám koně vraný koně* z roku 1948, měla blízko k vypjatému projevu německých expresionistů, který se později ztlumil do niternějšího projevu, zatímco Květa byla blízká Goghovská surovost a prostota.[27]

Květa Válová „monumentalizovala figuru, typizovanou postavu dělnické profese, do jakýchsi hrubých, záměrně neotesaných primitivizujících forem“.¹³³ Figury mají blízko k figurálnímu kánonu belgického malíře Constanta Permekeho (*Žena s odhalenými řadry* NG). Národní galerie ho získala z autorovy výstavy v Praze roku 1946, kterou sestry Válovy mohly zhlédnout. Permeke se zdá být Květinu východisku mnohem bližší pro svoji existenciálně hutnou formu, než Légerův dekorativismus, který Květu v některých obrazech také oslovil. Květa je považována za extrovertní malířku, jejíž tvorba je více otevřená, oproti Jitce je její člověk obecným zástupcem světa, na kterého nahlíží více z dálky.[28]

Tak jak se vyjádřila Jitka Válová v dokumentu *Konfese pro ČT2*,¹³⁴ měly stejný vztah k životu a vesmíru založený na kladech a záporech. Zatímco Květu přirovnala k přírodnímu živlu, Jitka se sama identifikovala s aktéry svých obrazů. Jejím stěžejním tématem se stal střet energií; zápas člověka s člověkem, se sebou samým. V dalším rozhovoru se Jitka Válová vyslovila k charakteru jejich práce podrobněji. „Vždycky jsem se zaměřila na to, co člověk prožívá a „cejtí“. To byly třeba kompozice *Pod tíhou* nebo *Břemeno*. Vnímala jsem to tak, že ten, kdo břemeno nese, pod ním nepadá, bere ho dobrovolně a neničí ho to. Moje figury se spíš podřizovaly. Květa naopak dělala obrovský kameny, které se člověk snaží zadržet a staví se jim na odpor. Hodně nás ovlivnila Poldovka. Uvědomila jsem si tam, že mě zajímá střet energií a pohyb, Květu zase hmota.“¹³⁵ Jitka dále hovoří o blízkosti, kterou cítila k jeskynnímu kresebnému umění; „Jsou mi blízké kresby neolitických lovců, naléhavost, kterou vyjadřovaly děje, konflikty napětí a vzrušení událostí. Poselství na skalních převisech, která jsme ne vždy uměly přečíst, ale která zneklidňovala touto lidskou angažovaností a bezprostřední účastí. Vyjádřeny s maximální úsporností, pohybují se na pomezí

¹³³ Vojtěch LAHODA: *Máj 57, Trasa a obroda modernismu*, in: Rostilav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění*, VI/1, 95.

¹³⁴ Jitka a Květa Válovy, *Konfese*, dokument na ČT2, vysíláno 19.1. 2010 v 17.00 hodin.

¹³⁵ http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/rozhovory-z-kultury/do-pekla-nechci_1809.html, vyhledáno 20.5.2010
Rozhovor Jitky Válové s Krystýnou Wanawitzovou (*Do pekla nechci*) pro Týden.cz.

kaligrafického znaku, který překračuje optickou zkušenost a fyzické zákonitosti, aby svá sdělení předal nikoli jako zprávu, ale naléhavý výkřik...“¹³⁶

V díle Jitky a Květy Válových je uměleckými historiky velmi často spatřován motiv, na kterém se všichni shodují. Například Eva Petrová v roce 1966 píše: „Jakkoliv slovo „magie“ se začíná opotřebovávat příliš častým užíváním, zde je na místě v plném významu, kdy z temného ritu vznikají formy subtilní a čisté.“¹³⁷ Nebo Vzpomínka Ivana Tomaschke uvádí, že jejich obrazy: „Současně reflektují prastaré životní pocity, krouží kolem základních vztahů člověka k přírodě, člověka ke zvířeti, jednotlivce ve společnosti.“¹³⁸ Alena Potůčková spatřuje v jejich tvorbě: „od počátku roli zvláštní „transhistorický“ přístup k nejobecnějším, existencionálním charakteristikám lidského života, pramenící z hloubky psychických struktur...“ V obrazech Jitky jmenovitě; *Výkřik* (1978), *Semknutí* (1982), *Prosba* (1983), *Poslední dotyk* (1983-1986), nebo *Dávný příběh* (1984) vidí autorka vztah „k nejobecnějším lidským situacím, prostupujícím nazpět časem k původním, prehistorickým kořenům. Stojí tu člověk sám ve své obnažené, zranitelné existenci, vydán napospas osudu, historii.“ Květiny obrazy, *Kámen – tvar* (1978), *Výkřik* (1978-1980), *Tíže* (1980-1981), *Kamenné sevření* (1982), *Dlaně* (1983) ztotožňuje „se symbolikou tíže – kamenů i monumentalizovaných fragmentů těla, zaměnitelných s prakrajinnými útvary, rovněž dovolávají obecných prehistorických kořenů lidského osudu.“¹³⁹ [29]

Když Jana a Jiří Ševčíkovi mluví o jejich obrazech, říkají; „Jsme v blízkosti mytické situace, kterou obě malířky budou celý život zpřítomňovat.“¹⁴⁰ Dokonce tak, jak Alena Potůčková připodobnila obrazy Květy k prakrajinným útvarům, Ševčíkovi mluví přímo o metaforických Galapágách - počátku, které ztotožnili s Kladnem, protipólem velkého světa umění. Paralelu přístupu sester Válových spatřují Ševčíkovi ve Vonnegutově románu z roku 1986, který pohlíží na svět z perspektivy milionu let později. Zápletkou je přírodovědná výprava na Galapágy, během níž lidstvo zapříčiní fatální chybu vedoucí k počátku lidského vývoje začínajícímu na ostrově Santa Rosalia. Nakonec se lidstvo přirozeným výběrem vyvine do neškodných ploutvonohých druhů a vrátí se zpět k přírodě. Tento způsob myšlení a zároveň shodná příslušnost všech autorů ke stejné době Ševčíkovi spatřují za blízký. „Ani jeden ani druhé nechtějí tvořit dějiny, neobětují se budoucnosti, nevypovídají jen o faktech a

¹³⁶ Jitka VÁLOVÁ: Katalog výstavy Okresní muzeum Kladno, 1978, in: Eva PETROVÁ: Trasa (kat.výst.), 1991-1992, 95.

¹³⁷ Eva PETROVÁ: Jitka a Květa Válovy. Katalog výstavy v Galerii V. Špály, Praha 1966.

¹³⁸ Ivan TOMASCHKE: Vzpomínka, 171 -172, in: Marie KLIMEŠOVÁ (ed.): Jitka/Květa Válovy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000.

¹³⁹ Alena POTŮČKOVÁ: Jitky a Květy Válovy. Katalog výstavy ve Středočeské galerii, Praha 1993.

¹⁴⁰ Jana a Jiří ŠEVČÍKOVI: Mýtus zápasu 1982, in: Marie KLIMEŠOVÁ (ed.): Jitka/Květa Válovy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 151 -155.

nereagují jen na své trápení. Nic jim není vzdálenější než zasvětit svůj život utopii nebo tvrdit, že musíme volit mezi dvěma protikladnými názory.“ ... Ševčíkovi se podrobněji vyjadřují a rozvádějí charakter vztahu k umění jednotlivě každé sestry. O Květě: „Pravý ekvivalent svého prazážitku uviděla v přírodním světě, který se jí vynořuje balvany a skalami, sotva oddělitelnými od mraků. Země a nebe na sebe narážejí a jsou odloučeny jen úzkými průrvami. Přitom vlastně není nic jednoduše převzato z vnější reality, ale vše je doslova tvořeno z její vlastní zkušenosti, částí vlastního těla. Připomenutím základního smyslu je přítomnost lidské postavy v tísnivé situaci, v soutěskách, mezi balvany, ve vzpírání tíže doléhající v podobě skal, mraků nebo těch druhých, k nimž se vztahujeme. Jitka Válová prapůvodní situaci vyslovuje opačně. Do popředí vystupuje to, co nás dělá zranitelnými, co nás vystavuje bolesti, selhání a při čem pociťujeme i vinu a svou existenci jako oběť.“¹⁴¹

Celé toto shrnutí shodného pohledu, nás vede k otázce a snaze identifikovat formu, která je ztotožňována s oním „prapůvodním“. Sama forma jejich obrazů neodpovídá konkrétním zdrojům „umění“ přírodních obyvatel, které by je označily přímo za primitivizující. Jediná konkrétně uvedená je pouze blízkost Jitky k jeskynnímu umění, které samo představuje širokou škálu výrazů a stylů. Tento vztah je však veden v rovině intuitivního vcítění do psychiky pravěkého člověka, ve kterém spatřuje jedince čelícího složitému světu a existenci blízkému soudobé situaci. Naléhavost sdělení, kterou považuje v tomto umění za primární, by odpovídala interpretaci uměleckého historika Maxe Raphaela, který v jednotlivých jeskynních soubojích zvířat spatřoval společnost, tak jako v totemismu rozdělenou do klanů, zdůrazňuje přitom Saussurův názor, že věci nabývají významu pouze v souvislostech. Při srovnání jednotlivých jeskynních maleb a jejich kompozic, dospěl k přesvědčení o určitém řádu a systému, ve kterém hrají hlavní úlohu tři druhy zvířat, v nichž jsou koně hlavními protivníky bizonů a býků. Zároveň, kromě sociálních klanů, jsou jeskynní malby nositeli dalších významů, jak dokládá na příkladu Altamiry, kde laň čelící bizonovi vykládá jako „střet ženské něhy a mužské robustnosti.“¹⁴²

Celé dílo sester Válových vyjadřuje hluboké empatické vcítění člověka a jeho společnosti. Jak uvedla Marie Klimešová v jednom rozhovoru pro rádio, Válovy jsou výjimečné ve své dvojedinosti, každá ví, že to, co nemůže vyjádřit jedna, vyjádří ta druhá.¹⁴³

¹⁴¹ Jana a Jiří ŠEVČÍKOVI: Galapágy, in: Květa Válová, Jitka Válová – obrazy. Katalog výstavy v Domě umění města Brna, Dům pánů z Kunštátu, Brno 1989

¹⁴² David LEWIS WILLIAMS: Mysl v jeskyni, vědomí a původ umění, Praha 2007, 67 – 71. Teorie marxistického historika umění Raphaela je považována za jeden z původních zdrojů významného strukturalisty Léviho-Strausse, který ovlivnil surrealisty.

¹⁴³ http://www.rozhlas.cz/mozaika/neprehlednete/_zprava/490739, vyhledáno 20.5. 2010. Rozhovor s Karlem Oujezdským, úvod Marie Klimešové.

V jejich díle vzhledem k době, ve které tvořily, zaujímá přední postavení „střet“ člověka se „silou“ formovaný již od studijních let, kdy musely absolvovat povinnou školní praxi na jatkách. Dojmy, které si z této doby odnesly, v nich přetrvaly po celý život. Je možné říci, že jejich naléhavost a tíhu ztotožnily s tísní doby. Býčí zápasy ztvárňovala Jitka, už od padesátých let, k určité bilanci, která se projevovala větším úzkostným prolnutím, dospěla na konci sedmdesátých let. Zásadním obrazem se stal *Poslední dotyk* [30] z období 1983 – 1986, ke kterému poskytl výklad Sergej Machonin, s nímž Jitka bez výhrad souhlasí a cituje. „Poslední dotyk: zabíjení dokonávajícího dobytčete se v posledním pohybu sklání k smrti a dotýká se posledním dotykem zabíjejícího člověka. Je to dotek, který pozdvihuje býka k jakémusi vysokému, skoro mytickému prapřírodnímu významu rituální oběti, ale zároveň sugeruje sbratření zabíjejícího s obětí. Je v něm slitování a žal nad něčím, co je přesahuje oba: nad během světa, v němž zabíjejíce, jsme se zabíjeným zároveň zabíjení i my.“¹⁴⁴ Stejně tak se dílo Květy obrazně „střetává“ s celým světem, s rozžhavenou hmotou, s kameny, skalami a dosahuje až ke kosmickému spojení. Člověk se stává „znakem“ sdělující něco hlubšího o smyslu lidské existence. Jitčino spojení podobného vypětí s Giacomettiho výtvarnou formou, nebo Květina blízkost k Légrově mohutnosti je propojena společným termínem primitivismus.¹⁴⁵

Ve všech těchto případech se stala společná intence a snaha navracející se k původnímu, která je Jungem spatřovaná jako návrat k archetypu, nevyhnutelnému a nutnému pro zachování rovnováhy v době, kdy je znemožněna možnost duchovního žití, nebo strach z existence přítomnosti. „Po roce 1989 bylo těžší malovat. Vždycky je snazší malovat proti něčemu. Komunismus byl větší bič, protože mě hrozně sral. Nikdy jsme navíc nemalovaly tak, aby se to líbilo. Občas jsme prodávaly do galerií, ale jedině díky tomu, že tam byl spřízněnej kunsthistorik a ředitel galerie. Jelikož to schvalovali komouši, tak se nakoupil chlást a teprve když se potentáti ožrali, obrazy se mohly dát na schvalovačku.“¹⁴⁶

Znak se stává objektivním prostředkem, „protože sám naskýtá oporu vůči neustálé změně obsahů vědomí, protože se jím vymezuje a vyzvedá cosi trvalého.“... „Na rozdíl od reálné proměnlivosti jednotlivých obsahů vědomí přísluší totiž znaku určitý ideální význam,

¹⁴⁴ Sergej MACHONIN: Válovky, in: Marie KLIMEŠOVÁ (ed.): Jitka/Květa Válové. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 21.

¹⁴⁵ RUBIN II 1988, Léger 475-483 inspirace především africkou sochou, Giacometti inspirace Afrikou, Oceánií, pre-columbijským i kykladským uměním, 503-525.

¹⁴⁶ http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/rozhovory-z-kultury/do-pekla-nechci_1809.html, vyhledáno 20.5.2010
Rozhovor Jitky Válové s Krystýnou Wanawitzovou (Do pekla nechci) pro Týden.cz.

který jako takový trvá.“¹⁴⁷ Carl Gustav Jung uvádí, že symbol je potud symbolem, pokud v nás jeho moc (vědomím do značné míry nedosažitelná) stále probouzí k myšlení.

Vladimír Boudník (1924 – 1968) patří k umělcům, kteří v polovině 20. století rozšířili umění znaku od jeskynního umění, směrem k obraznosti městského graffiti. Najdou se zde i prvky dotýkající se umění art brut, nebo estetické hodnoty kaligrafie, které taktéž náleží do společné skupiny primitivismu. Dostává se též k práci s otiskem jako prvotním projevem lidského ducha.

Z části své osobnosti je představitelem „romantického“ typu umělce konceptualisty, jenž skrze svoji filosofii světa manifestovanou v tvorbě, chce změnit vnímání všech ostatních. Tento postoj odůvodňuje zážitkem, který prožil při nasazení v Německu, chtěl vytvořit takové umění, které přežije vše, když přežije člověk. Prosazuje něco víc než surrealismus, který podle něho parazituje na podnětech, prosazuje explosionalismus, filosofii života čerpající barvitou inspiraci z asociací, z každého poškrábaného plechu a oprýskané zdi. Od roku 1949 začal rozesílat a publikovat texty do redakcí i jednotlivcům, manifestující jeho nový směr. Dochované ručně psané manifesty vypovídají o snaze povýšit člověka na absolutně všemohoucího, spojeného s vesmírným prostorem, v němž jeho „mozek“ může najít naplnění. Snažil se člověka odtrhnout od předsudků a všech konvencí a rozpoutat v něm samostatnou obrazotvornost, která v umění nejen žije, ale i zcela svébytně vytváří.

V manifestu datovaném 25. - 27. 3. 1950 závěrem dochází k přesvědčení, že pomocí „posledního směru“ v „...případě Explosionalismu, umožní, včetně pochopení jeho samého, poznání směrů předchozích. (V naší analýze vzniku pravěkých kreseb jsme se dotknuli lidských vlastností shodných v podstatě u obou generací – praminulé i dnešní...)“¹⁴⁸ V pravěkém umění objevil velkou inspiraci spřízněnou se způsobem tvorby i s estetikou výjevů, jak dokládá volné zaujetí tímto uměním z roku 1956. [31] Mohlo mu pomoci při objevování obrazotvornosti pomocí volných asociací manifestovaných nejen psaným textem, ale zejména veřejným malováním v pražských ulicích. Inspirován pražskými zdmi a graffiti, nevědomky navázal na prosazovanou estetiku fotografa Brassaië, kterému se před své fotografie pařížských zdí publikovat v časopise Minotaure roku 1933, společně s „primitivním“ umění, které si dovezl z cest.¹⁴⁹ Prostřednictvím tohoto srovnání problematizuje pojem moderního „primitivismu“ a zároveň se snaží upozornit na „něco posvátného“, které je pohřbeno ve známé a všední přítomnosti. Podařilo se mu odstranit předsudek o vandalismu, kterým toto

¹⁴⁷ Ernst CASSIRER: Filozofie symbolických forem I, Jazyk, Praha 1996, 32.

¹⁴⁸ Vladimír BOUDNÍK: Manifest Explosionalismu, in: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ (ed): České umění 1938 – 1989. programy, kritické texty, dokumenty, Praha 2001, 113 – 115.

¹⁴⁹ <http://www.dptips-central.com/brassai.html>, vyhledáno 10. 6. 2010, <http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/modernism-modernity/v010/10.1conley.html>, vyhledáno 10. 6. 2010.

„umění“ bylo degradováno, což se výrazněji projevilo v průběhu čtyřicátých let, kdy se toto umění začalo prosazovat ve Francii v tvorbě Jeana Dubuffeta nebo Rogera Bissiéra.

Boudníkovy aktivní demonstrace na ulicích jsou právem považovány za prvotní činy akčního umění. Z těchto jeho „akcí“ posléze vznikaly psané záznamy svědčící o jeho smyslu pro koncepční myšlení, stejně tak jeho záznamy o účinku léku „hystepsu“.¹⁵⁰ Více než knihy, divadlo nebo film miloval vlastní prožitky. Proto, aby zakusil všemožné pocity, byl ochoten použít jakékoliv prostředky hraničící s bláznovstvím a nepřičetností, což se mu v roce 1968 stalo osudným. Navozování jiných stavů například pomocí drog je též blízké filosofii přírodních národů,“ (kap. 6).

V polovině padesátých let pomalu utlumil volné pouliční aktivity a soustředil se na grafiku: aktivní, strukturální, monotypy, derealizace, které plně demonstrovaly explosionalismus a předstihly informelní okruh pražských Konfrontací, k jejichž účasti byl v šedesátých letech pozván.[32] Přibližně v roce 1956 začal vytvářet tzv. *Humánní abstrakci*, která je kompromisem k čisté abstrakci a realismu.[33] Rokem 1956 je datována kresba *Zvíře křížené s rostlinou*, tento přímý důkaz metamorfózy zvířecího světa se světem rostlinným je častým zjevem tvorby duševně chorých. [34] Vychází z něčeho hlubokého, archetypálního nevědomí, doloženého existencí fantomatických bytostí zakořeněných v mnoha mýtech a pohádkách. Tyto metamorfózy můžeme spatřit například v tvorbě osobností art brut Kováře (1907) nebo Havlíčka (ze čtyřicátých – sedmdesátých let).¹⁵¹ Dotýká se zde tedy aspektu společného s uměním art brut, vycházející z přirozené intence volných asociací, nebo tzv. nevědomé analogie, jak je možné vidět v sérii monotypů z šedesátých let. Metamorfóza se, sama o sobě, stala také důležitým inspiračním zdrojem tvorby Jana Švankmajera a vtipně se jí dotknul i Pablo Picasso.[35]

„Nevědomou analogii“ rozvíjel ve svém Explosionalismu, pomocí aktivní a zejména strukturální nebo magnetické grafiky, či fotografickými metodami. Sám Boudník již v padesátých letech zaznamenal určitou paralelu k dílu Jacksona Pollocka, zejména v jeho strukturálně pojaté „akční malbě“. V díle těchto umělců můžeme hledat podobnou obřadnost přístupu k dílu, která vychází v případě Pollocka z aktu gesta, nebo v případě Boudníka použitím svých „živých tekutin“, spermatu nebo krve. V této zpřítomněné tělesnosti je též spatřována blízkost k japonské skupině Gutai. Experimenty s „nevědomou analogií“ vrcholí v Boudníkově práci s Rorschachovými testy, které začal provádět v druhé polovině šedesátých

¹⁵⁰ PRAŽSKÁ IMAGINACE: Corpus delicti, Vladimír Boudník, Praha 1990.

¹⁵¹ Alena NÁDVORNÍKOVÁ: Art brut v českých zemích. Katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, 2008, 14.

let, inspirován debatami s psychiatry. Jiří Valoch napsal, „...usiloval o reflexi něčeho, co bylo mimo něj, i když jej to prostupovalo – celé struktury továrny se vším všudy.“¹⁵²[36]

V průběhu EXPO 58, zažívá Vladimír Boudník první velký úspěch společně s Janem Kotíkem, vystavuje svá díla v zahraničí, od této doby je podporován řadou osobností. Pro Bohumila Hrabala, se kterým se setkal na brigádě v kladenské Poldovce, byl nejen přítelem, ale i celoživotní inspirací promítnutou do řady jeho próz a povídek, která se stala až neživotným mýtem. Roku 1973 napsal povídku Něžný barbar, kde vzpomínal na jeho život i tragickou smrt. Všechny tyto povídky byly využity do filmů Perličky na dně nebo Automat Svět zfilmované Věrou Chytilovou, kde se dokonce stal sám sobě hercem.

Jan Křížek (1919 – 1985) je zde uveden jako příklad umělce zpřítomňujícího lidskou minulost archaické doby s přítomností pomocí bezprostředního projevu blízkého dětem. Umění duševně nemocných neupoutalo pozornost českých surrealistů, tak jako ve Francii. V období socialistického a komunistického útlaku si toto umění stále neslo nálepkou Entartete Kunst, a bylo podrobena tvrdé represi. Veškerá mediální díla zůstala schovaná v soukromí spiritistických rodin. Jan Křížek si prostřednictvím školní cesty do Francie roku 1946, přivoněl k dubuffetovské atmosféře.[37] Bylo to období, kdy v Praze studoval Akademii výtvarných umění, sochařský ateliér Bohumila Kafky. Francie jej přivábila natolik, že koncem října následujícího roku se do Francie vydal i se svou ženou, netušíc, že se stane jeho druhou vlastí zapříčiněnou únorem 1948.

Během pražského působení byl ještě Jan Křížek blízký filosofii i tvorbě Václava Boštíka, se kterým se pouštěl do diskuzí a úvah nad životní filosofií i teorií umění. Následoval a teoreticky se inspiroval spisy Elieho Faura, cítil se být současníkem jak archaického umění, tak i soudobého. Křížek shledával v jeskynních kresbách, v archaickém umění, idolech nebo dolmenech neporušený život, pravost a zdroj největší síly. Již v této době se také zajímal o práci s ornamentem, po vzoru východní filozofie hledal účinky rytmu, harmonie, symetrie, opakování a pravidelnosti. Ve Francii, kde galerie představovaly práce surrealistů, abstrakce i umění l'art brut, se nenechal vtáhnout ke specifickému směru, ale snažil se, si nadále zachovat odstup a tvořit především ze svého hlubšího přesvědčení správnosti svého počínání vedoucí až k surové autentičnosti sebe sama. Spoléhal na svůj instinkt.

Ve Francii tvořil v ateliéru španělského sochaře Honoria Condoye, který ho seznámil s Michelelem Tapié. Jako výkonný ředitel slavné Galerie Douin byl jeho prací nadšen a okamžitě ho zařadil k vystavujícím. Jeho samostatná výstava se konala roku 1948 ve „Foyer

¹⁵² Vít HAVRÁNEK / Vladislav MERHAUT / Martin PILAŘ / Zdeněk PRIMUS / Jan ROUS / Jiří VALOCH (ed.): Vladimír Boudník, s.l. 2004, 74.

de l'art brut“ suterénu slavné Galerie René Drouin situované v jedné z nejluxusnějších pařížských čtvrtí. [38] Jednalo se o prostor, jak francouzský překlad slova „foyer“ značí, „ohnisko“, kde se střetávali vlivní, moderní umělci s neznámými anonymi a „blázny“. ¹⁵³ Michel Tapié o Janu Křížkovi napsal, „ S velkou moudrostí všech samotářů, pro něž čas nehraje roli ... uměl se Křížek přizpůsobit rytmu v doméně Nesnadného, jež je možná více vlastní tesáčům menhirů než velkým jménům humanizujících, třpytných století.... Že jsme vzdáleni art brut, myslíte? Nejsme však naopak uprostřed něj, v jeho srdci?“ ¹⁵⁴ Na této výstavě se seznámil s André Bretonem, se kterým si posléze dopisoval a Charlesem Estiennem, který mu později uspořádal samostatné výstavy v roce 1956 a 1959.

Jan Křížek vytvořil během svého tvůrčího období mnoho uměleckých děl, je známo, že celý soubor soch vytvořil v Corrèze 1948 a v dílně u Piera Jaouena v roce 1956, bohužel se z těchto prací zachovaly pouze náhodné fotografie. Veškeré své dílo zničil před tím, než se trvale usadil na francouzském venkově. Ve Francii měl tendenci žít v ústraní docela osamoceně, přátelil se však s Toyen, která jej představila skupině surrealistických a abstraktních malířů. Přesto jeho setkání s touto skupinou byla docela sporadická. O jeho postoji k surrealismu dostatečně vypovídá korespondence s Bretonem z roku 1959. Zpochybňoval, „...že spojení reality a snu, racionálního a iracionálního se v umění dojde k něčemu lepšímu. Neuspokojuje mě, že jednou uskutečněný sen se stává čím dál víc reálnější a ztrácí náležitost snu.“ ¹⁵⁵ Cítil, že v tomto vztahu je sen oproti realitě slabší, že iracionální je odděleno velkou vzdáleností od racionálního. K dokreslení jeho tvůrčí filozofie, nezbyvá než uvést Křížkovu citaci jedné z úvah, které si psal pro své osobní potřeby. „ ... víra opravdových tvůrců z mythologických časů, která přestože byla již narušena osvíceným skepticizmem nastávajících vědců, měla ještě nepopíratelnou sílu a svěžest. Protože pro tyto opravdové tvůrce nebyl „archetyp“, jak řekl Eliade ještě zapomenut! Oni se ještě pamatují na zlatý věk a skepticizmus je nenutil k vyrábění umělého. Ještě necítili potřebu udělat z nejlepšího, který je občas navštěvoval ve snu, vězně, nevysvětlovat sny a interpretovat je!“ ¹⁵⁶

¹⁵³ Vice viz: Anna PRAVDOVÁ: Jan Křížek ve „Foyer de l'art brut“, in: Alena NÁDVORNÍKOVÁ: Art brut v českých zemích. Katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, 2008, 137. Roku 1948 se ve Francii věnuje keramice, odjíždí na Azurové pobřeží, kde se na doporučení Pabla Picassa seznamuje s hrnčířem Robertem Picaultem.

¹⁵⁴ Alena NÁDVORNÍKOVÁ: Art brut v českých zemích. Katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, 2008, 133.

¹⁵⁵ Miroslava HLAVÁČKOVÁ: Jan Křížek, kresby, sochy, keramika. Katalog výstavy, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, červenec – září 1997, 6 -7.

¹⁵⁶ Ibidem 7.

Ani v samé abstrakci neviděl východisko tvorby, po vzoru Kandinského, v něm spatřoval odklon od „lidského“ a zavržení všech možných a bohatších uměleckých prostředků, které je možné využít. K jeho nejčastějším námětům patří žena a figurální zobrazení. [39] V jeho práci se nejvíce zajímal o samotný tvůrčí proces, nikoli o dílo samotné. Nakonec dospěl do takového tvůrčího stádia, že odešel z Paříže a natrvalo se usadil v Corrèze, až do své smrti roku 1985, kde se věnoval včelařství.

Jiří Načeradský (1939)

Oproti Janu Křížkovi je Jiří Načeradský odlišný nejen generačním odstupem, ale i osobností a temperamentem. Přesto je zasáhla stejná vlna dubuffetovské nespoutanosti ovlivněné dětskou tvorbou a graffiti. V případě Jiřího Načeradského šlo mnohem více o vyjádření postoje ke společnosti s nádechem ironie a grotesky, než o hledání syntézy vůči mnohem širšímu filozoficky vnímanému světu. Jiří Načeradský vystudoval Akademii výtvarných umění u profesora V. Rady v roce 1963, měl již za sebou docela dlouhý umělecký vývoj, vyrovnává se s picassovským kubismem, Chagallem, kotíkovským přepisem východní kaligrafie a dostává se blízko i k surrealistické metafyzice v obraze *Housložena*.

Východiska vhodná svému temperamentu a uměleckému smýšlení nachází v rovině takzvaného „intelektualizovaného primitivismu“¹⁵⁷. Jedná se o jeho rané období 25 let, které vykazuje již velmi zralé zhodnocení nelehké atmosféry začínajícího umělce. Pomocí strojených znaků a inovativního humoru osobitě přepisuje Dubuffeta, dětskou kresbu a městské graffiti, přímo v cyklu „zdi“ nazvaných, *Jaro* (1964), *Šedý plech* (1964) nebo *Hysterický dvojportrét* (1964), či *Noc*, *Zvířata* (1964), kde je přítomen „prapůvodní“ parafrázovaný znak ženského a mužského kultu, tak jako u Dubuffeta, ale mnohem více zasahující do grotesky.[40] Brzy tuto polohu rozšiřuje o parafrázování a hru s klasickými mistry, například v obraze *Vás ženy jsem míval rád* (1966)[41]. Jeho směřování k tzv. „nové figuraci“ dosud neopustilo nespoutanost přednesu a ani grotesknost promítnutou do tzv. „prapůvodní“ znakovosti ženského a mužského idolu, reflektujícího dobu. V sedmdesátých letech se krátce dotýkal pop-artu v postavách převzatých z amerického animovaného filmu. Brzy se však vrátil k tradičnější figuraci, stále však groteskně deformované, věnující se principu mužské a ženské polarity, jak je možné vidět v nejnovějším cyklu *Kudlanky a Venuše* (2009).

¹⁵⁷ Marie JUDLOVÁ (ed.): Jiří Načeradský, obrazy z let 1958-74. Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, 10. 4. – 3. 6. 1990.

Václav Boštík (1913-2005) je představitelem znakovosti tíhnoucí k filozofickému vnímání světa, která se odráží v dobovém kontextu šedesátých let, tíhnoucí k východní filosofii hinduismu a buddhismu. „Chce působit především harmonií a řádem, čímž má přispět své době, která právě harmonii a spravedlivější řád hledá a potřebuje.“¹⁵⁸ Pokud Jan Boštík mluví o kresbě, vzpomíná na výroky slavných a na hlubokou pravdu Maxe Jakoba, která se týká pochopení tvorby přírodních obyvatel. „Nejlepší primitivové mají hodnotu ne pro svou naivnost, jak se říkává, ale pro svou starostlivou péči o celek, to jest jen o kresbu. Nejlepší kubisté se jim podobají.“ Při rozvedení myšlenky, kdy si uvědomíme, že tvorba primitivů neimituje přírodu, můžeme citovat Charlese Baudelaira „Opravdu všichni dobří a skuteční kreslíři kreslí podle obrazu vepsaného do svého mozku a ne podle přírody.“¹⁵⁹

Než dospěl k tomuto názoru, musel Václav Boštík projít dlouhým vývojem. Zpočátku obdivoval Paula Cézanna pro jeho skladebnost a Camille Corota pro jeho světelnou malbu, ve které ho podněcovalo prostředí starého mlýna v Horním Újezdě u Litomyšle.[42] Dále se jeho zájem vztahuje ke studiu relativity, novotomistické filozofie a na víru dominikánského řádu, se kterým se setkává v Olomouci. K jeho rozhledu o současném umění přispěly též časopisy; Volné směry, Život, Minotaurus a Cahiers d'Art. Jeho tvorba však příliš nesměřovala ke konkrétním, soudobým malířským směrům, surrealismu, nebo geometrické abstrakci, díky širšímu umělecko-historickému vědomí si spíše tříbil cestu, kterou se vydá. Jeho postoj k životu a umění, který by podle něj měl být sloučen, se brzy ustálil mezi dvě hlavní polohy, sepětí víry a rozumu.

K zájmu o starší umění archaické (zejména románské), také Egypt, Mezopotánii, Babylónii a přírodní národy, Václava Boštíka spolu s Jiřím Zeminou přivedlo seznámení s Janem Křížkem, o něco mladším sochařem, který později zakotvil ve Francii, kde se začlenil do okruhu Jeana Dubuffeta. Bylo to zejména období, kdy již navštěvoval Akademii výtvarných umění, ateliér Williho Nováka v letech 1937 – 1939 a také doba poválečná. I když jej toto umění přitahovalo už od časného mládí. Sám vzpomíná, že doma vlastnili Ebersovu publikaci o Egyptu s množstvím kvalitních reprodukcí. Také přiznává, že raně románské umění jej snad fascinovalo ještě více.¹⁶⁰ [43] Návrat ke kořenům původní tvořivosti, kam se ve svých debatách vydávali, jim umožnil znovu zkorrigovat již přeumělkované a

¹⁵⁸ Václav BOŠTÍK: Katalog výstavy, Alšova síň v Praze, 10.10. – 3.11. 1957, in: Jan KAPUSTA (ed.): Václav Boštík, O sobě a umění. Katalog výstavy, Státní galerie Náchod, 1993, nepag.

¹⁵⁹ Václav BOŠTÍK: Katalog výstavy, Divadlo hudby okresního kulturního střediska Olomouci, 9.4 – 11.5. 1986, in: Jan KAPUSTA (ed.): Václav Boštík, O sobě a umění. Katalog výstavy, Státní galerie Náchod, 1993, nepag.

¹⁶⁰ Karel SRP: Václav Boštík: Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice 30.3. – 14.5. 1989, pozn. 12.

přetransformované varianty předválečné moderny. Přinášel jim nejen etickou očistu, ale také výrazové oproštění a duchovní obrodu. Zároveň v této době působil poněkud bezčasově. Z velkého množství vzorů se Boštíkův zájem soustřeďoval spíše na archaismus v podobě románských reliéfů a mezopotámsky formovaných hliněných a voskových figur se sepjatýma rukama. Mezi první práce kde se objevují znaky, jsou považovány volné ilustrace doprovázející latinsky psaný text o třech mládencích v peci ohnivé. Jsou zarámovány ideogramy židlů na solitérních grafických listech.

Za podstatnou práci podněcující Křížkovy a Boštíkovy úvahy o umění, a která formuje nejen počátky Boštíkova názoru, jsou považovány spisy Elieho Faura. Četba z těchto Dějin umění, hlavně pátého dílu nazvaného Duch tvarů, který Boštíka zaujal nejvíce, se mimochodem zabývá teorií, kterou zastával celý život. Věnuje se zde požadavku odstranění námětu z díla. Objevují se zde pojmy jako harmonie, jednota, náboženství, které v hrubých rysech postihují Boštíkovu tvorbu. Také se v této době zajímá o tvorbu italského malíře Carla Carrà a Giorgia de Chirica.¹⁶¹ Přimknutí se k archaismu mu zabránilo, aby se připojil k civilismu nebo expresionistickému vypnutí. Ve svém ideovém postoji zůstal osamocen, i když sympatizoval s tehdejšími skupinami Sedm v říjnu nebo se Skupinou 42, kde zakotvili tehdejší žáci Williho Nowaka.

Zárodečné zpodobení prázdnoty je spatřováno v obraze *Zátiší s torzem* (1940).¹⁶² Na obrazech krychlí a kvádrů dospívá k nejbezprostřednějšímu kontaktu mezi tvarem a plochou, které mu zároveň umožnilo pracovat s hmotou a světlem. Již do čtyřicátých let je možné zařadit první Boštíkovy abstraktní obrazy k tomu nejosobitějšímu, co v Čechách vzniklo (vedle prací Aléna Diviše, působícího v New Yorku).¹⁶³ Kolem roku 1942 - 1946 vytvářel volné, perem črtané záznamy z krajin, které v této době nebyly ani považovány za umělecký projev. [44] Není v nich patrné téměř žádné kompoziční záměrné uspořádání a ani naznačení objemu. Jiří Padrta je uvádí v souvislost s tvorbou Henriho Michauxe, kterého v této předválečné a válečné době nemohl znát, Michaux s podobnými kresbami začal experimentovat až v šedesátých letech. Roku 1989 popsal ranou Boštíkovu tvorbu Karel Šrp, autor katalogu výstavy ze Staroměstské radnice, jako dílo položené na vzájemných kontrastech. „Blízké se střetává se vzdáleným, prázdne s plným, těžké s lehkým, klidné

¹⁶¹ V průběhu třicátých let byly v Praze konány dvě jeho samostatné výstavy. Jeho vliv byl významný zejména mezi žáky Nowakovy školy, pro jeho rezonanci tragiky a melancholie doby. Oproti svým spolužákům Boštík, vstříbal Chirica mnohem nenápadněji, soustředil se na jednotné meditativní ladění obrazu.

¹⁶² *Zátiší s torzem*, *Zátiší s červenou židlí* a *Sedící muž* (1940) vystavil Václav Boštík na Konfrontaci (10.2.1941 – 1.3.1941), kde vystavovala mladá generace skupiny 42 a skupiny Sedm v říjnu. Boštíkovy obrazy upoutaly Karla Šoura a Josefa Kaplického, kteří jej vyzvali do vstupu Umělecké besedy s níž vystavoval pouze jednou v roce 41-42 než se s ním rozešel.

¹⁶³ Obraz Josefa Šímy „Šílená královna“, magický čtverec vznik v roce 1962.

s pohybujícím se.“¹⁶⁴ Dokladem tohoto popisu, jsou autorova díla, která prozkoumávají mnoho výrazových poloh.

V padesátých letech se jeho dílo posouvá redukcí archaického a primitivního směrem ke znaku. V Boštíkově díle se projevuje znatelný příklon ke způsobu vyjádření umělců Juana Miróa a Paula Kleea. Inklinace k těmto autorům vyplynula z přirozeného zájmu o archaické a primitivní, které jsou taktéž počátečním stimulem tvorby obou těchto umělců. Pro oba uvedené malíře byl totiž znak výslednicí řešení jejich problému, pro Václava Boštíka byl pouze mezistupněm zájmu, který trval přibližně do sedmdesátých let. Václav Boštík, Kleea a Miróa nikdy doslovně necitoval, parafrází pouze několika kompozic se snažil chápat řešení problémů obou malířů, které mu pomohlo pochopit vše, co ho zajímalo a bylo již určitým způsobem vyřešeno. V řadě miróovských obrazů například *Vesmír* (1957) byla plocha malby jakýmsi prázdným prostorem, ve kterém byly umístěny znaky.[45]

Výstava uspořádaná v roce 1957 v Alšově síni Umělecké besedy v Praze, byla určitým vyvrcholením jedné etapy shrnující nejen výsledek studia těchto umělců, ale také zkušenost z návštěvy Francie v roce 1956. Tato výstava je považována za vůbec první, uspořádanou v Praze, která je manifestací abstraktního malířství. Bohužel její rekonstrukce je v dnešní době již nemožná, většina obrazů je ztracena anebo roztroušena po soukromých sbírkách. Za významné období se považuje práce pro Laboratoř vyšší nervové činnosti Československé akademie věd v Praze, kde pracoval jako laborant a fotograf nejen proto, aby uživil rodinu, ale též proto, že jeho zájem o pochopení světa byl blízký vědeckému výzkumu. Vědecké a filozofické pojmání světa doplňoval uměním, ve kterém spatřoval jedinečnost, kterou nemůže postihnout žádný z těchto oborů. Sám autor pronáší; „Umění dovede naopak vycítit a pochopit celek a základní vztahy v něm a tímto intuitivním postupem se může přiblížit nové, dokonalejší a organické představě vesmíru více než věda.“¹⁶⁵

Je to období vymezené roky 1952 – 1955, s nímž souvisí obsáhlé studium lebky,¹⁶⁶ díky níž si uvědomoval hraniční meze možností, které si umělec může dovolit vůči tvaru, hmotě a barvě. Boštík neustále zkoumá reálné tvary, aby mohl nakonec dospět k něčemu universálnímu, k řádu, který neustále hledá.[46]

¹⁶⁴ Karel SRP: Václav Boštík: Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice 30.3. – 14.5. 1989, nepag.

¹⁶⁵ Jaromír ZEMINA (ed.): Václav Boštík, práce z let 1936 – 1989. Katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 25. listopad 1999 – 23. leden 2000, 6.

¹⁶⁶ Cyklus lebek, který si zaznamenával do diáře v letech 48 -49 je znatelně ovlivněn Picassem a Matissem. Obrazy, které začaly vznikat v padesátých letech (zhruba 10), postupovaly od realistického pojetí k redukcí a nadsázce tvaru.

Následující čtyři roky do roku 1959 spolupracoval na práci v Pinkasově synagoze, spolu s Jiřím Johnem vytvořili *Pomník 77 297 obětí židovských obyvatel v Čechách*, kteří zahynuli mezi lety 1940 – 1945 v koncentračních táborech. Celou koncepci pomníku založenou na vypsání jednotlivých jmen obětí podle abecedy a podle místa pokrývají celé stěny synagogy. Tuto koncepci vymyslela doktorka Volavková, a jeho zadání skýtalo obtíže nejen v rovině samotného provedení, ale především v přípravě technického rozvržení. Nešlo o pouhý formální úkol splňující zadání jen na oko, všechna jména se musela vejít a dobře působit v interiéru ze 16. století. Celkové vyznění pomníku působí nesmírně emotivně, dojmem téměř středověce se jevící piety. Václav Boštík se zcela ztotožnil s jeho pojetím, což potvrzuje hluboce kontemplativní a prostý charakter díla.

Díky této zakázce si s Jiřím Johnem mohli dovolit, společně vycestovat roku 1956 do Paříže, Bruselu na Světovou výstavu v roce 1958 a opět v roce 1959 do Paříže. Měli možnost se tak seznámit s nejmodernějším uměním, konkrétně s taštickými tendencemi, které se staly jistě silným podnětem k malování, umožňující určitý nadhled na umění a svět. Na konci padesátých let se v určitých dílech posouvá od dekorativně plošného ke světelně empirickému. K tomuto docházelo ve dvou rovinách, v rovině figurální, kdy se nestále vyvažuje plocha a znak, a v rovině abstraktní, v níž se znak pojí se světelností. Určité balancování mezi těmito póly reflektují obrazy, k nimž patří *Noc* (1957), *Antický bojovník* (1959), nebo na druhé straně již silně dematerializovaný obraz *Prostor, hmota a světlo* (1958). [47] Ve světelné záři modravého světla je skryt obdélník a ovál. Častý výskyt obdélníku nebo oválu není pouhým znakem, ale představou jakéhosi světélkujícího fluida - symbolu. Je to poloha malby (jak sám upřesňuje), kterou nadále rozvíjel po celý život. Energické a světelné chvění, je v této poloze blízké Josefu Šímovi. Podle Jaromíra Zeminy by si zasloužil stejného označení, kterému se dostalo Josefu Šímovi, jehož osobnost byla charakterizována Jeanem-Jacquesem Levêquem. Nazval ho „největším na cestě meditativního malířství.“¹⁶⁷ Václav Boštík se však nikdy neblížil k symboličnosti surrealismu, jeho symbolika je spíše symbolikou znaků a všeobjímajícího universa. Jeho umělecké směřování nezávratně šlo k naprosté autonomii tvaru, plochy a skvrny. Vše podřizoval řádu a estetickému citění.

Václav Boštík je filozoficky založeným člověkem, racionalistou, nikoli pouhým romantikem, který by pouze snil o ráji tak jako antagonisté. O všechny vědecké poznatky utvářející větší komfort společnosti, by nerad přišel, zároveň ale cítí, že vedou k jisté nerovnováze. Proto hledá rovnováhu v oblasti filozofie a jiných vědních oborů, nechce ztratit

¹⁶⁷ Jaromír ZEMINA: Šestero vzpomínání, in: Václav Boštík: práce z let 1936 – 1989. Katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 25. listopad 1999 – 23. leden 2000, 50.

vědomí jednoty a sounáležitosti k celku. V jednom ze svých rozhovorů popisuje, že si své vnímání utváří způsobem až technickým. Prostor si představuje jako silové pole a hmotu jako uzlové body. Snaží se o pochopení postupu, kterým vzniká tvar. Připouští tvrzení, že jeho dílo vzniká pomocí intuice a rozumové úvahy. V roce 1962 vznikla skupina UB12, s jejímž programem a založením se Václav Boštík ztotožňoval a jejími mladšími členy byl přizván jako již vyzrálá osobnost. Dokonce zde působil jako progresivnější křídlo skupiny, s nimiž od roku 1964. pravidelně vystavoval. K nejradikálnějším obrazům druhé poloviny šedesátých let se bezpochyby zařazuje obraz *Uzlové body* (1967).[48] Hlavní úlohu v tomto díle hraje geometrický vzorec, který rovnoměrně pokrývá celou plochu. Tvoří jednoduchý vzorec, který nabývá ornamentální význam. Svoji filosofií odpovídá například islámskému umění vedoucímu, pomocí stejně logicky utvářených vzorců, k duchovním významům a pocitům odhmotněnosti. K tomuto ornamentálnímu principu podotýká Karel Srp, podobnost s primitivními verzemi toho, co je v těchto kulturách nazýváno pavučinou.¹⁶⁸

V autorově tvorbě je velmi často užíván nejen čtvercový rozměr obrazů, ale také samotný čtverec s kruhem a jejich nezměrné variace. Václav Boštík jistě věděl, z pozice svého celoživotního zájmu o staré a „původní“ kultury, že tyto dva obrazce, bez ohledu jaké množství obsahů mohou zahrnovat, jsou zakořeněny ve velmi staré symbolice země a slunce, takzvané kosmologické symboliky, na jejímž základě jsou například založeny staré románské rotundy. Denkstein připomíná, že Platón ve spisu *Timaios* prohlásil kouli za nejdokonalejší formu, kterou dal demiurg kosmu, jež vytvořil otáčením země. Koule se zároveň stala symbolem i atributem věčnosti božské osoby.¹⁶⁹ Ikonografii těchto archetypálních symbolů v souvislosti s Václavem Boštíkem a Václavem Stratilem podrobně popsala Hana Hlaváčková.¹⁷⁰ Autorka ve svém článku ukazuje rozdíl „starého“ a novověkého myšlení. Nejstarší legendy pojmají čtverec jako kosmos, svět, zatímco kruh vyjadřuje kosmický prostor i čas. Změna tohoto chápání nastala ve vrcholném středověku, kdy začíná být kruh-koule symbolem vrtkavosti, štěstí a osudu, zatímco čtverec-kubus se stává pevným základem a základním kamenem, na němž spočívá vše. Na konci tohoto pojednání autorka dospívá k závěru, že tato „cesta jistoty kruhu koule k jistotě čtverce-kubusu je cestou evropského skepticismu“ a zároveň se zdá, že umění 20. století opět tuto jistotu kubusu nahloďává.

Zhodnocování a vyrovnávání těchto symbolů můžeme pozorovat na mnoha Boštíkových obrazech. K jejich chápání pomáhá velmi cenná výpověď v rozhovoru umělce

¹⁶⁸ Karel SRP: Václav Boštík: Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice 30.3. – 14.5. 1989, nepag.

¹⁶⁹ Vladimír DENKSTEIN: K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění, Praha 1987, 24, 53.

¹⁷⁰ Hana HLAVÁČKOVÁ: Boštík, Stratil a obraz světa, in: Lenka BYDŽOVSKÁ / Roman PRAHL (ed.): V mužském mozku, sborník k sedmdesátým narozeninám Petra Wittlicha, Dolní Břežany 2002, 139-147.

s Jiřím Padrtou pro Výtvarné umění v roce 1968. Zde Václav Boštík popisuje svůj záměr, o co se snaží nejenom v umění, ale v životě samém. Usiluje o jednotu trojího druhu: jednotu se sebou samým, s lidskou společností a vesmírem. „V prvním případě mi jde o jednotu rozumu, citu, smyslů a vůle. Ve druhém hledám takové vztahy mezi svou osobou a společností, abych mohl být jejím plnoprávným užitečným členem a zachoval si přitom osobní svobodu. Pokud jde pak o třetí případ, snažím se poznat a pochopit ty síly a vztahy, které ovládají vesmír a pracovat a žít ve schodě s nimi. Vesmírné dění se mi jeví jako proces uskutečňování a my máme možnost podílet se na tomto procesu svým vlastním sebeutvářením a sebeuskutečňováním.“¹⁷¹ Zájem o kosmogonii Boštíka provázal od raných let a debat s Jiřím Křížkem. Později vzpomíná, že zpočátku rozlišoval mezi hmotou a energií, až posléze si uvědomil na základě Einsteinových teorií, že proměna hmoty v energii a energie ve hmotu jsou dvě stránky téhož. K této poznámce je nutné zmínit Karla Srpa, který je přesvědčen, že na základě vědeckých teorií o zakřivené ploše, barvě, světle, vlnění a polí je možné založit výklad Boštíkova díla.[49]

V. Boštík náleží k autorům, kteří se snažili vyjádřit se ke svému dílu při každé výstavě. Dochoval se nám tak cenný materiál postihující intimní sdělení samotného umělce ke svému dílu, k otázkám, které řešil, k přístupu člověka a umělce k životu, jenž nám ve svých obrazech předkládá. „Než obraz začnu, mám položenou určitou otázku a zároveň mám, ne dost jasnou představu o tom, jak by asi mohla vypadat odpověď. Položená otázka určuje volbu a užití určitých prvků v každém konkrétním případě,“¹⁷² „Jde mi o objasnění a pochopení základních výtvarných prvků, jejich funkcí a vzájemných vztahů v pokud možno nejširší obecnosti. Aby to bylo možné, snažím se malbu zbavit všeho nedůležitého a zjednodušit ji právě na tyto vztahy. Nechci udivovat – ale poznat.“¹⁷³

Na závěr mi nezbývá než připomenout vše shrnující postřeh Adrieny Šimotové, která vzpomíná na Václava Boštíka a jeho rodinu nejen z pohledu umělecké kolegyně, ale také sousedky. Při vzpomínce na výstavu soudobého umění uspořádanou v Rychnově nad Kněžnou v roce 1963, kde měl Boštík vystaven velký *Bílý obraz*, obecnost pohoršil nejvíce. „Na něm totiž podle mínění většiny diváků nebylo prostě nic. Prostě velké NIC. Jen málokdo tušil, jak dlouhá cesta vedla k onomu velkému NIC, kolik úsilí, soustředění i kontemplace

¹⁷¹ Jaromír ZEMINA (ed.): Václav Boštík, práce z let 1936 – 1989. Katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 25. listopad 1999 – 23. leden 2000, 4.

¹⁷² Ibidem 8.

¹⁷³ Ibidem nepag. (V.B. 1965).

bylo vynaloženo, aby se dosáhlo onoho bodu. A nám ostatním nezbylo než pochopit, že ono NIC, je zároveň VŠE: řád, pokora, jednota světa ...“¹⁷⁴

¹⁷⁴ Adriena ŠIMOTOVÁ: Šestero vzpomínání, in: : práce z let 1936 – 1989. Katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 25. listopad 1999 – 23. leden 2000, 43.

8.3 Fetiš, masky a totemy

Fetiš je pro obyvatele přírodních kultur něco více, než pouhou formou a zpodobněním, je nositelem magické moci. Obecně můžeme říci, že je to každý předmět zasvěcený kouzelníkem. Důležitý je tedy magický účel, pro který je daný předmět užíván. Rozdíl mezi fetišem a soškou předka není často určován vnějším vzhledem. Výjimku tvoří pouze některé konžské sošky v podobě „relikviářů“, jejichž břišní dutina je zakryta zrcadlem a tzv. „hřebíkové sošky“, které se vyskytují po celé oblasti Konga a zvláště na jeho pobřeží. Přírodní fetiše přímo čerpají magickou moc a sílu z přírodních zdrojů jednotlivých přírodnin v podobě kamínků, kousků dřeva, lastur, kousků tkanin, nebo moči. Magickou moc sice tyto přírodní elementy uchovávají, ale fetiš potřebuje formu. Pomocí formy kouzelník usměrňuje magickou sílu, buď kladnou, nebo zápornou. K poslední důležité skutečnosti, kterou je třeba uvést v souvislosti s fetišem, je dvojí charakter, který tento předmět může mít. První podoba předmětu náleží záležitosti osobního rázu, sloužící k ochraně pouze jednotlivce a jako takový je tento předmět přirovnáván k vodiči elektrických sil. Nebo se vztahuje na rozsáhlé kolektivy, vesnice a rody a jeho podoba je vnímána jako skutečná schránka, v níž se magické síly akumulují.¹⁷⁵

Během první poloviny 20. století se do popředí dostaly i různé druhy fetišismu, v nichž určitým způsobem došlo k transformaci původního „rituálního“ předmětu a jeho vlastní „kultovní“ síly do duchampovského „ready-made“, který lze pokládat za „fetiš jako komerční produkt, fetiš zboží.“ Surrealismus dále pokračoval a rozvinul „fetiš sexuální“,¹⁷⁶ a přestože surrealisté podrobně studovali Freuda, není doložitelné, jestli znali i jeho esej o fetišismu z roku 1927. Klasickými představiteli se v této oblasti stali Alberto Giacometti se svými *Objects mobiles et muets*, nebo mladá německo-švýcarská surrealista Meret Oppenheimová se svojí známou čajovou soupravou (včetně lžičky) obalenou do kožešiny z čínské gazely.

Směřování k „fetišizaci“ uměleckého díla se u Jana Švankmajera projevovalo již od začátku jeho tvorby během padesátých a šedesátých let. Na počátku sedmdesátých let dosáhlo určitého vyvrcholení spjatého s „přeludnou konkrétností“. ¹⁷⁷ Tento autorův dlouhý vývoj dospěl v přelomu nového tisíciletí k objektům vědomě nazývaných fetiš. Sám Jan Švankmajer

¹⁷⁵ Jean LAUDE: Umění černého světadílu, Praha 1973, 199 – 203. Fetiš vychází z portugalského slova *feitico*, který znamená „kouzlo“, „amulet“, také ale „uhranutí“ a označuje věci související s čarodějnictvím. Poprvé se toto slovo objevilo ve Francii roku 1760 v knize O kultu bohů – fetišů od autora Brosse.

¹⁷⁶ Hal FOSTER / Rosalind KRAUSS / Yve-Alain BOIS / Benjamin H.D. BUCHLO: Umění po roce 1900, Praha 2007, 250 - 254.

¹⁷⁷ Vratislav EFFENBERGER: Přírodopisný kabinet, 20, in: OTCOVSKÁ Květa / FRÍDLOVÁ Olga (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. l., 2004²,

o fetiši napsal“ „Fetiš jsou něco jako naše sny. Také si od nich slibujeme splnění svých nejtajnějších přání. Fetiš má ale, na rozdíl od snu, přeci jen větší zodpovědnost. Neboť s ním uzavíráme smlouvu zatlučením hřebíku do jeho „masa“. A když tuto smlouvu neplní, můžeme ho potrestat, rozštípat, spálit. Ale rozštípejte svůj sen. Zhotovování fetišů není umělecká tvorba, ale čistá magie. A magie je extraktem imaginace.“¹⁷⁸

Jan Švankmajer (4. 9. 1934 v Praze)

Zahájil studium na uměleckých školách počátkem padesátých let. V době, kdy prostřednictvím televize a rádia letěly zprávy o první dobrodružné výpravě cestovatelů Hanzelky a Zikmunda. První školu absolvoval na Vyšší škole umělecko-průmyslové v oddělení scénické tvorby a následně v letech 1954 - 1958 pokračoval studiem na divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze v oboru loutkářské scénografie a režie u prof. Landera. V posledním roku na Akademii spolupracuje s divadlem D34 a s libereckým Státním loutkovým divadlem. Za podstatnou část svého tvůrčího života považuje paradoxně militaristickou izolaci, kterou zažil při výkonu základní vojenské služby, ze které se vrátil v roce 1960. Z této služby si odnesl do Prahy „balík kleeovských kreseb“, které tam tajně produkoval. Údajně si zde prožil úžasný zážitek z nekontrolovatelné svobody tvoření, který již nikdy nechtěl opustit. Jedná se o dobu šedesátých let, v níž neodolal zaujetí pro tãpiesovsko-burriovské „metamorfózy“, které ovládaly prostředí pražské „avantgardy“ zvané v Čechách informel. Ve svém komentáři pokládá informel pouze za výchozí bod svého dalšího tvoření, jehož podměty shrnuje s notnou dávkou sebereflexe, do roku 1966 se k informelu přidala: „konkrétní realita (*Vše, co je třeba k umletí kávy*) a existenciální trudomyslnost (*Spád, Vytěsnění*) nahradil černý humor (*Utonulá, Izolace přesýpacích hodin*)“. Ve výrazu díla Jana Švankmajera „pak převládlo okouzlení rudolfínským manýrismem (*Tab. XIV, Tři hlavy*)“.¹⁷⁹[50] Oscilující poloha Švankmajerovy tvorby mezi divadlem, animací, filmem a volnou tvorbou je v českém umění v této podobě unikátní.

V době od roku 1962 do roku 1964 se přihlásil k umělcům skupiny Máj (57), jejichž tvorba směřovala k francouzským vzorům. Pražské prostředí šedesátých let reprezentované abstraktními Konfrontacemi se v této skupině promítlo až na výstavě ve Voršilské ulici v Praze roku 1964. Předcházející výstava připravovaná v Poděbradech roku 1962, kdy se již nově účastnil Jan Švankmajer, způsobila skandál a zásluhou Františka Grosse byla po několik dní uzavřena, katalog z této výstavy se však vydat podařilo. Je zajímavé, že i přesto, že skupina působí svými projevy nesourodě, v předmluvě katalogu se Miloslav Chlupáčovi

¹⁷⁸ Květa OTCOVSKÁ / Olga FRÍDLOVÁ (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. 1., 2004², 53.

¹⁷⁹ Ibidem 13.

podánilo dotknout některých aspektů, které vystihují tvorbu Jana Švankmajera již v jeho hlavních směrech vztahu „člověka ke světu“. „...zda člověk do skutečnosti proniká, aby ji transformoval dle struktury svého nitra, svých myšlenek, nebo zda příroda proniká do člověka a zmocňuje se ho jako zážitek, čímž automaticky přijme subjektivní formu jeho smyslů a citů. V obou případech usilují umělci v podstatě o to dát určitou míru a tvar lidské subjektivitě ať už převažují jakékoli složky, racionální, citové, ať už se divákům nabízí závažný tematický celek široce fundovaný nebo hra a fantazie či úzké pole tzv. tvárného experimentu.“¹⁸⁰

Počátky Švankmajerovy tvorby, ač ovlivněny informelní vlnou šedesátých let, estetikou „antikrásného“ a destruktivním prodíráním hmot Alberta Burriho, již od samého začátku inklinovala k magické přírodě. Raná kresba *Mandril* vypovídá nejen o přírodovědných znalostech a bohaté fantazii propůjčující *Mandrilovi*, nejbarevnější a nejexotičtější opici ze všech, roli šamana. Na příkladu objektu *Houba* (1966), je možné vidět možný, přes Maxe Ernsta zprostředkovaný vliv původních obyvatel.[51] Přírodní síla je u Jana Švankmajera natolik silná, podpořena jeho novým objevem Rudolfské Kunstkamery, že již brzy opouští abstrakci. Zde pro sebe nachází ohromné množství fantaskna a imaginace. Opojen možností příslušející pouze císařovy moci umožňující výběr mimouměleckých předmětů, někdy až „pokleslých“.

Působnost mimouměleckého přivlastňuje magické funkci tvorby přírodních národů, nebo výtvaru mediumiků či bláznů. Není divu, vždyť pokud porovnáme přírodní fetiše, sošky předků nebo detailně propracované masky, často složené ze všech možných přírodních materiálů s uměním mediumiků, zjistíme, že v jejich výrazu nehraje roli žádná estetika, ale funkce, ať magického nebo ochranného charakteru. Začíná vytvářet objekty navazující spíše než na druh klasické sochy „vysokého umění“, na klasické muzejní exponáty ohraničené krychlemi skleněných vitrín. Raným příkladem je objekt *Tři hlavy* (1965), v nichž je demonstrována přírodní moc utvářející rozmanité struktury a prolákliny. Svoji zálibu „vitríních“ objektů, někdy příznačně nazývajících *Přírodopisný kabinet* (1972), [52] rozvíjí po celý svůj život. Odráží se v nich někdy snová poetika Lewise Carrolla, někdy poetika E. A. Poea, tragika i humor. Jeho objekty jsou reprezentanty alchymistického extraktu vyrobeného ze vzájemného sloučení neslučitelného, zpochybňující racionalisticky budovaný svět pomocí hry, mystifikace a erotismu. Od postmortalistických vizí v *Černé magii* po pohádkový charakter *Kopulujících achátů* (1994) a *Řeči ptáků z cyklu Alchymie* (1994).

I Joseph Beuys často pokládán za šamana některé (pro něj charakteristické) objekty umísťoval do vitrín již na začátku padesátých let. V jeho přístupu je ale vidět zásadní rozdíl,

¹⁸⁰ Marie KLIMEŠOVÁ / Adriana PRIMUSOVÁ (ed.): Skupina Máj, (kat.výst.), Praha 2007, 49.

Beuys byl poznamenán silným zážitkem na konci války, ze svého boje o přežití spojeného s přírodními materiály čerpal celý svůj život. Začal si uvědomovat „sílu“ tuku, plsti, dřeva, kterou prokládal symbolickými znameními, lékařským křížem, poutnickou holí nebo svoji značkou. Je patrné, že formou vitríny chtěl docílit možnost naakumulování energie, v jeho případě z „prostých předmětů“ podobně, jako to dělal ve svých obrazech Francis Bacon. I Jan Švankmajer v předmětech spatřoval velkou naakumulovanou energii, ale jeho poslání se lišilo, nejednalo se o prosté předměty, které sakralizoval, ale o předmět výsostného aktu šamana spojený s magií. Beuys prostřednictvím své židle s jehlancem se pomalu rozpouštějícího tuku nevybízí návštěvníka k posazení, tak jako Švankmajer, ale dotýká se opět existenciálního rázu.[53]

Švankmajerovou životní filosofií se stala myšlenka, jejíž jádro je několikrát transformováno na všechny podoby jeho uměleckých zájmů. Na práci filmového tvůrce animátora, básníka, obyvatele přírodních národů i rudolfinského alchymistu, ve všech vidí ztělesnění šamana a jeho tvůrčího procesu v podobě magie. Celá tato filozofie se odráží nejen v jeho trojrozměrných objektech, ale i v jeho kolážích. I zde pokračuje s podobným zanícením rudolfinského alchymisty. Jeho nový svět nazývá *Švank-meyers Bilderlexikon*, jehož rozvinuté podoby můžeme spatřovat po celý jeho život.[54] Ze surrealistů, jejichž analogický způsob přirovnal k alchymii, ovlivněn nejen vzorem Maxe Ernsta, ale především uchvácen metodou Arcimbolda, zprostředkujícího surrealistům princip označovaný jako „krátká spojení“ nebo „přemísťování vjemů“. Spojoval „vysoké s nízkým, obecné se zvláštním, hravost s poznáním, komunikaci s výlučností, subjekt s objektem...“¹⁸¹ Švankmajerovi nejde o „ozvláštnění“, ale o „proměnění“ života (A. Rimbaud), které považuje za výsostnou ambici magického (alchymistického) vnímání i prožívání. V těchto dílech se plně projevuje od sedmdesátých let příslušnost k surrealistické skupině a přátelství s V. Effenbergerem, který jeho tvorbu charakterizuje dvěma póly sílících tendencí, jak lyrizujícího principu volných asociací, tak tendencí směřující k syrově reálnému výrazu.¹⁸²

Jeho reálná syrovost se prolíná s novým prožíváním toho, co J. Švankmajer chápe jako metamorfózu a její zákonitý proces spojený s destrukcí. Sežráním jednoho umožňuje nasycení a zplození jiného. Svoji brzkou návazností na metamorfózy přírodního světa se velmi rychle vzdálil tvorbě Salvatora Dalího a jeho přílišné závislosti na historizujících vzorech a secesi. I u Dalího se však objevila řada momentů, které jsou blízké myšlení a zálibě Jana Švankmajera, kromě jeho paranoicko-kritické metody, „citlivosti“ filmu *Andalúzský pes*,

¹⁸¹ František DRYJE / Bruno SOLAŘÍK : Syrové umění, sbírka Jana a Evy Švankmajerových, (kat.výst.), Klatovy 2004, 35.

¹⁸² Květa OTCOVSKÁ / Olga FRÍDLOVÁ (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. 1., 2004², 87.

také sklon hmatových imaginací zobrazených v díle *Antropomorfní pláž* (1925) a představa *Hmatového kina* (1930). [55] Taktilní Švankmajerova imaginace jak filmová tak literární a objektová pouze dokládá jeho celoživotní úsilí směřující k fetiši, jako výsledku magického působení šamana.[56] Moc hmatového smyslu, který v uměleckém světě ještě nebyl zdegradován, si uvědomil při studiu Poeova literárního díla a představ. Tak, jako je fetiš vytvořen k pomoci svému stvořiteli, tak i ten Švankmajerův má svého tvůrce osvobodit od necitlivé civilizace. V rámci svého celoživotního hraní a hledání zahájil ve své taktilní experimentaci obrození celkové ztuhlosti senzibility základních smyslů v rámci západní kultury. Tak jako návštěva etnologického muzea v Trocadéru způsobila Picassovi šok z neuvěřitelného zápachu působícího na jeden ze základních smyslů - čich, tak i Švankmajer chce otevřít další rovinu základních smyslů – hmat, často související s novou rovinou erotismu. Na jeho taktilních objektech a básních je zřejmé, že Jan Švankmajer zažívá nutnost formovat své „orgie hmatu“ přímo rukama. Tento zásadní prožitek promítá do všech svých aktivit, loutek, filmů básní, objektů. Při setkání se s nimi se v člověku probouzí vzpomínka na dávno minulé, neidentifikovatelné, snad něco nevědomě skrytého.

Během sedmdesátých let začal Jan Švankmajer po jednotlivých kusech sbírat mediální tvorbu, která je svoji duchovní podstatou blízká tvorbě přírodních národů. Připodobňuje ji k rytimizaci vytvářející hlubinný ornament, který se podle J. Švankmajera nenazývá uměním, ale realizací duše, kterou má každý. I sám autor vytváří kresby, které nazývá mediální. [57] Svůj celoživotní zájem o prostor rozvíjející se imaginace, vyvrcholil ve vytvoření a instalování rozsáhlé sbírky „Wunder kabinet“ v Horním Staňkově roku 2001, kde shromažďuje umění přírodních národů, zejména Afriky, projevy Art brut, arcimboldeskní principy, alchymii a přírodniny.

Maska je s historií lidstva svázána od nepaměti. Její užitná funkce zasahuje až do doby před naším letopočtem a je nejčastěji spojena se zemědělskými, pohřebními a iniciačními obřady. Masky v těchto obřadech sloužily jako pomocníci při opakování významných událostí, které se udály na prvopočátku a vyvrcholily organizací světa a společnosti. Nemělo zde jít pouze o připomenutí události, ale o jejich trvalé zaktuálnění a zpřítomnění mytických časů, kdy bůh stvořil svět za pomoci duchů. Neboli obecněji řečeno, chrání hodnoty člověka před degradací v čase. Často se maska stává ochranným symbolem toho, kdo ji nosí a někdy se dokonce stává nástrojem politického nátlaku.

Prostřednictvím masky se duch pouze zpodobuje, ale není s ním totožný. Maska je připodobňována k „léčce nastražené síle duchů.“ Právě protože je maska spojena s duchem,

její místo a usazení patří především hlavě, sídla životní síly a hlavních lidských schopností, hlava je místem, kudy vstupuje duch.¹⁸³

Adriena Šimotová (6. srpna 1926)

Pojetí tvorby Adrieny Šimotové vychází z vnitřního světa, své celoživotní vyznání Adriena formulovala pouze jednou větou: „Nezajímá mne realismus, ale realita, nezajímá mne figurace, ale člověk.“¹⁸⁴ Její hlavní životní téma se vyprofilovalo na vztah JÁ a TY, za nímž můžeme hledat třeba sestru, bratra nebo přítele. Po smrti jejího manžela Jiřího Johna se intenzita ke vztahovanému Ty mnohonásobně zesílila. Svůj vnitřní obraz zasažený těžkou ztrátou milovaného zobrazila i ve svých básních a vzpomínkách.

„Někdy mi zůstáváš jen Ty, poslední - tváří bez tváře.

Ty, kde není už slov a není dorozumění. Tys tím vlastním

dorozuměním, absolutním ztotožněním....“¹⁸⁵

Od tohoto okamžiku (přibližně od roku 1973) se v díle Adrieny Šimotové odehrává zlom, nové zmrtvýchvstání, „smrt i život – dostalo svůj nový význam.“¹⁸⁶ V tomto období svými díly začala rozvíjet nový dialog se sebou samou a se všemi lidmi, které milovala. Již nevytvářela malby, ale hledala prostředek mnohem lapidárnější, který by vyjadřoval příměji obsah jejího sdělení. Nositeli se stali; plátno a jeho jemné předivo, síťovina, pletivo, sklo či plexisklo a v největší míře papír. Tyto všechny prostředky transformovala do podob oscilujících mezi reliéfem, koláží, kresbou, malbou, instalací a objektem.

Novou životní situaci začala postihovat mnohem střídmejší formou i barevností. Tuto polohu nachází v nejjasnějším a nejpřímějším sdělení lidského bytí, ztělesněnou v počátečních cyklech, *Hlava v čase I – III* (1973), *Pláč, nebo hlava* (1978), které bude rozvíjet po celý svůj život.[58] Již prvotní obraz *Make-up* naznačuje budoucí zaměření na téma „masky“, jejího smývání, sebeodhalování a vzpomínání všech vnitřních obrazů. V pozdějších cyklech „tváří“ se intenzivněji projevuje redukce a potlačení výrazu, skrývání, zahalování nebo deformace maskou. Tuto polohu představují díla *Otevřená ústa – Křik* (1981), *Hlava k listování* (1982), *Tvář* (1989), *Dutá hlava* (1983), *Expresivní hlava, série Velkých hlav* nebo *Přízračná hlava, pocta Alénu Divišovi* (1987). [59] Vyvrcholení výrazových možností představují devadesátá léta a rok 2000 v cyklech *Paměť rodiny, První hlasy, soubor Popsané hlavy, Z cyklu S kolemjdoucími I-III* a *Zavřené oči*. [60] Dotýká se společných momentů vyjádřených v posmrtných maskách Alini Szapocznikow.

¹⁸³ Jean LAUDE: Umění černého světadilu, Praha 1973, 138 – 183. Tato symbolika je na některých maskách vyjádřena kapkou u úst.

¹⁸⁴ Milena SLAVICKÁ (ed.): Adriena Šimotová, *Hlava k listování*, s.l. 1997, 10.

¹⁸⁵ Ibidem 103.

¹⁸⁶ Ibidem 59.

Přestože její dílo nemůžeme spojit přímo se zájmem o umění přírodních národů, její podoba tváře, symbolicky obrazu masky, navazuje intencí záměru na účel, pro který byly masky vytvářeny. Prostřednictvím masky se duch pouze zpodobuje a jeho hlavním sídlem je hlava. Zatímco Adriana Šimotová představuje masku v symbolickém významu, Pavel Brázda je v představě masky mnohem přímější.

Pavel Brázda (21. 8. 1926)

Brázdovo dílo se ocitá v českém umění v poloze velmi svébytné a nezávislé. Sám autor se zpětně považuje za umělce, solitéra nevyhledávajícího společné programy skupin Máje nebo surrealistů.¹⁸⁷ I když mu rodící se stalinistická doba znemožnila studovat na Akademii výtvarných umění u prof. Sychry v roce 1948, izolovanost ve svém životě pokládá za dobrovolnou. Již v roce 1944, před tím, než nastoupil do ateliéru Emila Filly, je autorem myšlenky vycházející z parafráze Andrého Bretona „Buď bude umění pro lidi, nebo nebude vůbec.“ Již v tomto počátku je patrné, že Pavel Brázda přistupuje k umění a historii s velkou pokorou. Již od dětství byl obklopen krásnými obrazy nejen Josefa Čapka, též obrazem první Kleopatry J. Zrzavého, dále obrazy Kubišty, Filly, Šímy, Špály, Kremličky a dalších.¹⁸⁸ Svůj zájem o dějiny umění ještě podpořil na brněnské universitě, kam chodil dva měsíce na přednášky dějin umění a filozofie. Sám přímo přiznává, že se navrácí k evropské i mimoevropské historii proto, aby uchopil nové formy a převedl je do své současnosti. V počátku jeho tvorby je možné sledovat gotické a zejména renesanční vzory, jak ve způsobu modelace, tak i v kompozičním a námětovém utváření. Například obraz *Pět minut před koncem světa* (1945 – 1953) představuje určitou analogii k Boschovým výjevům. V souvislosti s cyklem *Závodníků* (1954 – 1958) dokonce sám uvádí: „Inspiroval jsem se tvorbou přírodních národů a použil jsem prvky jejich umění k účelům zcela moderním.“¹⁸⁹

Závodníci představují v jeho tvorbě změnu, vyjadřující nejen formální příklon ke znaku, ale již nenaznačují nádech nihilismu jako v obraze *Pět minut před koncem světa*. Vypovídají i o změně politického ovzduší, o smrti Stalina a o nové koncepci tvořené „tatíkem Chruščovem“, že socialismus bude s kapitalismem soutěžit, Západ nejen dohoní, ale i předhóní. Pavel Brázda v této době „cítil potřebu jisté uvolněnosti, formálního zjednodušení,

¹⁸⁷ I když se Nezval a Teigem se znal Pavel Brázda osobně a s bratry Čapky byl příbuzný. Zajímala ho pouze skupina 42, s jejímiž programem Brázda souhlasil, ale jejich společné setkání v roce 1944 nedopadlo, Chalupského svoji ranou tvorbou nezaujal. Posléze P. Brázda dodává, že členové skupiny 42 příliš lpěli na formalismu třicátých let, kubismu a na dalších odvozených proudech.

¹⁸⁸ http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.galerieart.cz/brazda_pavel_fialovy_zavodnik.JPG&imgrefurl=http://www.galerieart.cz/prodej_pavel_brazda.htm&usq=LXzDA8p9ActsdhLDgMpLjvNozJg=&h=550&w=550&sz=107&hl=cs&start=8&um=1&itbs=1&tbnid=JN8F5oL5N3aVtM:&tbnh=133&tbnw=133&prev=/images%3Fq%3DPavel%2BBr%25C3%25A1zda%26um%3D1%26hl%3Dcs%26sa%3DX%26rls%3Dcom.microsoft:cs%26tbs%3Disch:1, vyhledáno 24. 6. 2010

¹⁸⁹ Viktor KARLÍK: Pavel Brázda, in: *Revolver Revue* 44, 2000, 60 – 96.

zkratky nadsázky, čehosi, co je příznačné pro značnou část moderního umění.“¹⁹⁰ Proto se mu inspirace picassovskou linií spřízněnou s uměním přírodních národů zdála velmi příhodná. Tento záměr vytvořit sérii obrazů nabývajících silného znakového účinku byl vytvořen Brázdou zcela vědomě. Ve své spontánní hře forem se Pavel Brázda inspiroval uměním masky nejrůznějších druhů, uměním koptickým, irským a jiným z prvního tisíciletí našeho letopočtu. K ukázkám podobného formování lze přidat figurálně zdobený koberec z Peru a ornamentiku Indiánů Haydah, nebo maska z Nové Guiney [61]. Jeho dílo je však výsledkem osobité syntézy všech těchto uvedených vzorů z velké oblasti umění přírodních národů.

K prvním z tohoto cyklu se řadí obraz nazvaný *O velkou cenu* (1954), kde ještě převládá renesanční popisný způsob zobrazení, i publikum představuje ještě živé, individuálně ztvárněné lidi. Posléze se obraz závodníků formuje do jednotného znaku – masky, vše navzájem se propojuje a získává více možností a významů. Publikum již není individuální, ale tvoří jednotnou masu. Projevuje se zde také zájem o dekor a ornament, dav má vzájemným propojením oslavovat urputnou životní energii. I v Závodnících je podle samotného Pavla Brázdy skryta symbolika. „Napadlo mě ovšem například, že spojení člověka a stroje je určitou analogií Kentaura, neboť tehdy koně měly funkci dnešních strojů a naopak: moderní stroje mají „oči“, jsou určitou nadrealitou lidí, rozdíl mezi člověkem a strojem se neustále zmenšuje.“... „Do jisté míry je to i závod se smrtí, byť je na obrazech princip smrti schovaný.“ Představuje symboly na helmě lebký, otazníky, XX ..? ..., „Je v tom symbolika celého století, ono je v tomto případě oním závodníkem, který se žene k otazníkovému konci. Napětí před koncem světa, zaznamenané v tomto případě ve chvíli pěti minut po překonání jedné z hrozeb jeho konce, to jest ve společenské situaci, která už zažehnala atomovou válku, a místo ní nastoupila mírová soutěživost šíleného kapitalismu a ještě šílenějším socialismem.“

191

Podle popisu Pavla Brázdy byl celý soubor vytvořen ve velmi krátkém čase, při jeho tvoření se dostal do rychlého rytmu, rychle ubíhající práce se stala autorovým potěšením. Rytmičnost je stěžejním aspektem celého souboru. Všude se objevují masky, závodníci splývají se stroji, s prostředím, obecnost se jednotně formuje, celý obraz se stává maskou. Utváření obrazů v sériích se svým způsobem blíží k pojetí pop-artu, velmi aktuálnímu britskému a americkému směru druhé poloviny padesátých a začátku šedesátých let. [62] Soubor závodníků je možné považovat za vrchol jeho formálně koncipované cesty zastoupené graficky provedeným znakem, který se nadále objevuje po celý jeho život,

¹⁹⁰ Viktor KARLÍK: Jsem taky závodník, rozhovor s Pavlem Brázdou, in: Přemysl Arátor, Pavel Brázda, s.l., 2006, 105 -108.

¹⁹¹ Ibidem 105 -108.

doplňovaný specifickou rovinou naivismu s boschovskou výpravností. V sedmdesátých letech započal sérii *reliéfních masek*, v nichž se opět odráží klasické vzory, starověké z Mezopotámie, Egypta i archaického Řecka. Při jejich formování mohl být ovlivněn i zážitkem, spatření trocadérské sbírky Josefa Čapka [63]

Totem Jak již bylo v kapitole 6. poznamenáno, totem často představuje obraz symbolického označení skupiny a pro svoji zejména ochranou funkci je všemi uctíván. Jinými slovy, kromě označení příslušnosti je totem pouhou materiální podobou nehmotné substance, energií rozptýlenou do nejrůznějších bytostí a je považován za jediný skutečný předmět kultu. V rámci kultury přírodních národů představuje širší možností nejen svojí podobou, ale i charakterem úcty. Pro kulturu západu je představa o totemu nejčastěji propojena s indiánskými klany a jejich podobou většinou dřevěného, vysokého útvaru, výrazných obličejů a barev. V rámci evropské a v našem případě, české kultury, nabývá podoby spojené s lidovými zvyky, bůžků, májek, Morén či Mařochů.¹⁹² Věra Janoušková je osobností, které je lidovost velmi blízká. Otázkou je, jak je možné propojovat představu „amerického“ totemu s dílem české sochařky? Jednou z odpovědí by mohla být výrazná frontalita, která je charakteristická pro oba „obrazy“ – totemu a charakteru sochařských objektů Věry Janouškové. Dále by mohla následovat odpověď týkající se „posvátného“ charakteru její tvorby vyvěrající z „reinkarnace“ staré hmoty, probouzející se v nový život.

Věra Janoušková (25. 6. 1922) je představitelkou, jak sama uvádí, velmi zemitého přístupu k sochařství. Bez emocí není schopná nic vytvářet. Při samotném vzniku jejího umění považuje improvizaci a hru za nezbytnou. Tím, čím se její výtvořky vymykají z tradičnějšího sochařského přístupu, je použití smetištních, nalezených objektů, které přetváří, svařuje a sešívá do „totemických“ objektů. Její redukce figury zasahuje velmi originálním způsobem do oblasti vyvolávající asociace dávných kultur. Za významné vlivy, které působily na její tvorbu, považuje objevování umění přes Josefa Wagnera k Ottu Gutfeundovi, dále ranou sochařskou tvorbu Picassa čtyřicátých let a sochy Maxe Ernsta. Roku 1946 proběhla na pražském Žofíně výstava západního umění, kde Věru Janouškovou oslovil Bissièreův gobelín šitý na staré desce.¹⁹³ Tento zážitek na autorku zapůsobil natolik, že se stal

¹⁹² Morena, Smrtvolka nebo Mařena jsou symbolická označení ženy, kterou děvčata zhotovovala na Smrtnou neděli, ze suchých větví, oblečenou do bílých šatů a ověšenou vaječnými skořápkami. Jejím spálením se loučili se zimou. Mařoch je označení pro symbolickou podobu muže, užívanou zejména ve Slezsku. Jedná se o pradávňý zvyk staroslovenských pohanů, který se zachoval do dnešních dob.

¹⁹³ <http://www.magna.tym.cz/katalog/vjanouskova.pdf>, vyhledáno 29.7. 2010. Věra Janoušková poskytla rozhovor s úvodním slovem Jaromíra Zeminy: Co mě v životě určilo a oslovilo, in: Katalog výstavy Věry Janouškové, Galerie Magna v Ostravě, 27.6.-3.8. 2001. Jistě by bylo dobré zjistit, zdali byl Bissièreův gobelín na této výstavě opravdu přítomen. V Odysseae jsou uměleckými historiky spatřovány především byzantské a koptické vzory, které by nasvědčovaly též vlivu z cesty do Bulharska.

podnětem vzniku gobelínů *Odysea* (1948) a jejího *Autoportrétu* (1948) sochařky. Roger Bissière sám tíhl k vzorům umění přírodních národů, k bezprostřednosti dětské kresby a Dubuffetovi. Způsob sešívání, který zde zvolila, nadále rozvinula ve smaltovaných objektech.

V průběhu raného uměleckého formování Věra Janoušková absolvovala roční pobyt v Bulharsku roku 1948 společně se svým manželem Vladimírem. Tato cesta sehrála významnou roli pro její pozdější uměleckou práci a ve svých vzpomínkách uvádí, že celou zemi nakonec procestovali. Největší dojem na ni udělaly tržiště, kostely a fantastické obřady. Dokonce v Kazanlinku navštívili mohylu, v níž se skrývala antická malba s výjevem pohřebního průvodu vládce a truchlících s koňmi. V Paradžiku navštívili muzeum, kde poznala Byzanc a základy antiky. Jejím vzorem nebylo však umění parthenónské antiky, ale spíše provinční. Tíhla k lidovému umění, milovala přírodu a vesnické prožívání ročního koloběhu. Sama velmi ráda vzpomíná na dobu, kdy žila v Podkrkonoší jičínského kraje, na zážitky spojené s lidským koloběhem života a smrti. Snad proto ve své tvorbě nepovažuje za určující aspekt humor, i když pro mnohé jsou její skulptury ztělesněním humorných obsahů.

Specifická podoba totemických figur se u autorky začala profilovat počátkem šedesátých let, kdy ještě často polychromovala sádku na kovové konstrukci, jejíž příklady představují socha *Sedící* (1960), *Tři postavičky* (1963), *Robot* (1963), nebo *Postava s otisky* (1963). [64] Spojitost s pradávými kulturami zaznamenala i Milena Slavická příznačnou myšlenkou, obsahující problematičnost, s jakou se setkáváme v oblasti primitivismu zaměřeného na druhou polovinu 20. století. Její sochy „mohou připomínat totemy, amulety, fetiše nebo primitivní magické sakrální objekty. Často se tyto asociace odehrávají v mysli diváka.“¹⁹⁴ Autorčin zájem o kulturu pravěkých idolů přímo dokládá chuť, vytvořit si svůj vlastní, způsobem velmi blízkým hnětením, v tomto případě sádky se škvárou do podoby *Venuše „nové doby“* (1960). Následují díla *Stéla pro Františka J.* (1964), nebo postava *Egyptan* (1964) jenž dokládají množství rozmanitých pradávých vzorů, ze kterých čerpala.[65] Během šedesátých let objevila metodu „nové koláže“ svařováním smaltovaných smetištních objektů. Vnějšími znaky může připomínat objekty Césara, Armana nebo obecněji estetiku pop – artu. Vnitřní obsah je, ale jiný, nepředstavuje kritiku společnosti jako u Armana, americký trh té doby vyrovnávající se s nadbytkem byl pravým opakem trhu československého.

Následující práce provedené touto technikou specifické barevnosti s otisky starého a použitého rozvádí mnohem hlouběji v návaznosti ke kořenům a asociacím totemických objektů. Příkladem jsou *Modrá postava* (1964) nebo *Totem* (1966). Nepracovala v této době

¹⁹⁴ Milena SLAVICKÁ / Jiří ŠETLÍK (ed.): Katalog skupiny UB12, s.l. 2006, 49 -50.

pouze na smaltech, stále se vracela i k sádře a dalším „odpadům“ které akumulovala opět do asamblážovitých podob. Práce *Idiotek* (1965) do sebe pojímá i množství porcelánových a jiných předmětů. Tyto strukturální kombinace jsou velmi blízké typu struktur Alberta Burriho a dobové modifikaci českého informelu.[66]

Během šedesátých let se tyto sochy staly terčem nepochopení širokého publika, „tohle bych si rozhodně nedal do bytu“ znělo z úst obyčejných lidí. Jindřich Chaloupecký byl v této době již významnou osobností na poli umění, který rozpoznal výjimečnost těchto děl. „Ty sochy jsou více než podobami našich těl. Jsou podobou našeho osudu. Jsou tragické. Ale je v nich nad tím zvláštní veselí. Je to veselí někoho, pro něhož je jeho jsoucnost důležitější než jeho pomíjivost. Je to radost z času, který se nestará o čas. Je to radost umění, radost tvoření.“... „Jsou primitivní, protože jsou primérní – ještě nereflektované, ještě nerozvažované, ještě bezprostředně komunikující se jsoucím jsoucнем světa.“... „Je to spíš obřad. Je to spíše dělání model.“¹⁹⁵ Jiří Šetlík ve stejné době podotýká, „formou i obsahem jsou to pro mne vlastně totemy. V antireligiozním smyslu.“¹⁹⁶

Polohu figurální redukce rozvíjí Věra Janoušková po celý svůj život, v osmdesátých letech vzniká *Bílý totem*, nebo *Černý totem* (1999). [67] Podobná poloha figurálního tématu s konotacemi na archaické, připomínají také Stojící torza a figury Palcra, nebo *Stéla XV* (1968) Zdeny Fibichové.

¹⁹⁵ Jindřich CHALUPECKÝ (ed.): Věra Janoušková. Katalog výstavy, Špálova galerie, prosinec 1956 Praha, nepag.

¹⁹⁶ Jiří ŠETLÍK: rozhovor s Věrou Janouškovou, in: Jindřich CHALUPECKÝ (ed.): Věra Janoušková. Katalog výstavy, Špálova galerie, prosinec 1956 Praha, nepag.

8.4 „Obřad“ – akční umění

„Návratem k starým obřadům a rituálům, které člověka žijícího v souladu s přírodou, provázely po celá tisíciletí a v lidovém umění přežívaly až do počátku našeho století. Plnily přitom v jeho životě nesmírně důležitou funkci, neboť ho spojovaly s minulostí lidského rodu a zároveň ho pevně zakotvovaly v přírodě a kosmu.“¹⁹⁷

Názvy pojmů jako akční umění nebo také umění akce jsou především československými ekvivalenty k tomu, co je ve světovém umění rozlišováno jako land art, body art, performance a happening, které se ve světovém kontextu vyvíjejí od padesátých let 20. století. Tento český souborný a universální pojem odstraňuje případné obtížnosti při zařazování ke specifickým skupinám. Jednotlivé akce mnohdy zasahují nebo překrývají několik oblastí, tak jak je vůbec v „umění“ obvyklé. V československém prostředí se akční umění vůči světovému kontextu rozvinulo o desetiletí později, jeho počátky se objevují až v druhé polovině šedesátých let. Stejně tak české umění není oproti evropskému kontextu postaveno na tak hlubokých kořenech, vedoucích až k prvním avantgardním hnutím futurismu a dadaismu, jelikož se v našem prostředí tyto směry nesetkaly s takovou odezvou. Z dadaismu a surrealismu akční umění dále rozvádí jednotlivé podoby představení, instalace a surrealistický automatismus, které mu slouží jako pevné opory. Historii světového akčního umění podrobně rozebrala Pavlína Morganová ve stejnojmenné knize Akční umění a také v publikaci nazvané Akční tvorba od autorů Pedagogické fakulty University v Olomouci.¹⁹⁸

Určité kořeny akčního umění v rámci českého kontextu je možné vystopovat v projevech Haškovy strany mírného pokroku v mezích zákona a během meziválečného období ve skupině Devětsil. Za přímé předchůdce se považují projevy Václava Zykunda a Miroslava Korečka ze surrealistické skupiny RA, jejich spontánní tzv. *řádění* z válečného období bylo vydáno roku 1944 v bibliofilském tisku Výhružného kompasu. Jako zárodek kolektivní hry jsou pokládány akce těchto dvou aktérů s různými rekvizitami, které se

¹⁹⁷ František ŠMEJKAL: Návraty k přírodě, in: Výtvarná kultura č.3/1990, 16.

¹⁹⁸ Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc 1999.

Igor ZHOŘ / Radek HORÁČEK / Vladimír HAVLÍK: Akční tvorba, Olomouc 1991.

Za jeden z prvních happeningů je považován koncert uspořádaný Johnem Cagem roku 1952 v Black Mountain College. Koncert zahrnoval improvizovaný tanec Merce Cunninghama, hudbu Davida Tudora, čtení poezie a prózy ze žebříku, promítání filmů a výstavu bílých obrazů Roberta Rauchenberga. Celá tato akce byla nazvána Theater piece NO 1. Definice happeningu byla uvedena roku 1958 Allanem Kaprowem, žákem Cage, v článku o Jacksonu Pollockovi. V šedesátých letech se ve Spojených státech amerických začal provozovat Land Art, jehož hlavními představiteli byli Nancy Holt, Richard Long a Denis Oppenheim. V sedmdesátých letech se zejména na západě Spojených států rozvinulo umění Body Art, jehož jméno poprvé v těchto letech zveřejnil kritik Willoughby Sharp v časopise Avalanche. Představiteli této filozofie byli Vito Aconci, Bruce Nauman, Denis Oppenheim, Tom Maroni a Chris Burden. Byl dominantní formou akčního umění po celá sedmdesátá léta a v rámci tohoto směru se začal užívat pojem performance, který je výrazem znovu oddělení diváka od aktéra. V druhé polovině sedmdesátých let a v osmdesátých letech byla performance prováděna především opět na jevišti.

považují za tzv. *druhá série řádění*, které dokumentují fotografie z roku 1945. Dále se k nim řadí akce prováděné mezi lety 1956–66, které vytvářel Jiří Toman na počest Nového roku. Od padesátých do šedesátých let zde významně působí skupina Šmidrů se známou estetikou „divnosti“, s humorem a recesí v nichž se formuje specifická tradice, která je jednou z ojedinělých rysů české povahy. Druhá polovina šedesátých let představuje nejvýrazněji zviditelněné happeningové akce Milana Knížíka a v sedmdesátých letech se profilují dva směry, které se blíží americkému land art a body art.

Opět musím připomenout Pavlínu Morganovou, která tyto tři směry souhrnně označila za, „ průlom do každodennosti“ zahrnující kolektivní akce sociálního rozměru návratu k přírodě¹⁹⁹ a prožitku těla. Charakter akčního umění shrnula stručně vyjádřenými stanovisky. Předně je v tomto umění upřednostňován důraz na *čistou kreativitu*, na *časový rozměr* „uměleckého díla“ a nakonec se v tomto proudu projevovala snaha vytvořit *novou úlohu umělce a diváka*.²⁰⁰ Již slovo čistota nás navrací zpět ke genezi pojmu „primitiv“, k prerafaelitům a jejich vznosným záměrům. Touha souhrnně nazvaných akčních umělců byla vedena podobným záměrem, jenom celou myšlenku posouvají dále, intencí navrátit umění do života nebo takzvaně umění zpřítomnit se životem. Zde se objevuje zásadní paralela a podobnost se způsobem života ve starých dobách. Například k dobám, kdy život a umění spojovala víra, ať západního charakteru, nebo takzvaná „barbarská“. Druhý typ víry, byl samozřejmě pro západní svět mnohem přitažlivější svými mystérii, magickými obřady a mýty. Je přitažlivý nejen určitou „záhadností“, ale především silným sepětím člověka s přírodou, což bylo hlavní a zásadně se odlišovalo od oficiálních západních církví, pokud se neponoříme do dob raných křesťanů. V umění akce se opět vyzdvihovala snaha vedoucí k návratu, nebo znovuobjevení „původního“, s podtextem navrátit se ke kořenům lidské existence, kde nebyly rozlišovány jednotlivé druhy umění, ale vše bylo propojeno v jeden celek. Kde hudba, tanec a výtvarný projev s danými zvyky v chování, „rituály“ utvořily celek a jednotu člověka se společností. Kde se všechno stalo natolik emotivním prožitkem, že docházelo k úzkému sepětí člověka v samé komplexnosti universa.

Americký etnograf a lingvista Gerome Rothenberg v této souvislosti upozorňuje, že „akce dnešních umělců vědomě, či nevědomky navazují na dávné obřady „primitivů“, na tanec šamanů, na magické kresby, na lidové léčitelství. Využívají s nimi spojené sny extáze a stavy vytržení (transu).“ Igor Zhoř dále pokračuje a rozvádí „primitivní“ původ na konkrétní

¹⁹⁹ Název, *Návraty k přírodě* patří k prvním souhrnným textům akčního umění sedmdesátých let od Františka Šmejkal, vydaný jako úvod katalogu stejnojmenné výstavy v bělehradském Salonu Fotografie roku 1981. Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ (ed.): *České umění 1938 – 1989, programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001, 360 - 364.

²⁰⁰ Pavlína MORGANOVÁ: *Akční umění*, Olomouc 1999, 7.

příklady, do nichž náleží pravěké lovecké rituály, středověké lidové divadlo, vazby na různé kultury od jihoamerických Indiánů, až k současnému zenovému buddhismu. Objevuje další spojitosti navracejícími se zpět k daleko soudobějším vzorům, k poutím, jarmarkům, průvodům, pohřbům, manifestacím, stávkám a dalším skupinovým aktivitám, které probíhají podle ustálených „ritů“ a pravidel.²⁰¹

Za možný zdroj těchto „původních“ vzorů, které mohly sehrát významnou roli v českém prostředí, je uváděna kniha Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance od Michaila Michajloviče Bachtina, která byla poprvé vydána 1965 v Moskvě a českého překladu se dočkala od Jaroslava Kolára až o desetiletí později. Grafickou úpravu obálky a vazby tohoto vydání dokonce zhotovil Libor Fára. M.M. Bachtin v této knize prostřednictvím Rabelaisova románu Gargantua a Pantagruel objevil kulturu karnevalu, zcela nepochopené specifické lidovosti, v níž zastupuje hlavní úlohu tzv. smíchová tvorba. Velmi obsáhle a podrobně zde rozebral jednotlivé aspekty Rabelaisova románu z hlediska slavnostní kultury nejnižších vrstev, probíhající paralelně s oficiální kulturou. Tuto látku pojímá natolik široce, že není pouhou monografií Rabelaisova díla, ale může sloužit k pochopení celé řady výtvarných a literárních děl. Díky této univerzálnosti je možné tuto knihu zařadit k nejvýznamnějším dílům druhé poloviny 20. století.

Obecně se uvádí, že akční umění určitým způsobem navazuje na aspekty „původního“, je však otázkou do jaké míry. Obtížnost tohoto tématu mi dovoluje napsat spíše úvahy na různé druhy a projevy akčního umění v tehdejší Československu. Úsilí skupiny „aktuálních umělců“ zacílené na magický účinek, „zakládat chrámy umění, Altamíry 20. století, kde lidé budou padat zasaženi nejen magickou silou umění,“²⁰² bylo vedeno několika způsoby. K všezahrnujícímu náleží znovuvzkříšení nejobyčejnějších životních situací, nového prožití lidského společenství a vlastní úlohy v něm. Hlavním elementem se stala myšlenka, která zbavila nutnost výroby hmotného díla, vedoucí k zásadnímu a neopakovatelnému prožitku všech zúčastněných.

Určitým vodítkem k pochopení celé problematiky mohou posloužit manifesty nově založené skupiny Aktuální umění, vedené osobností Milana Knížíka a jejími členy: bratry Machovými, Janem Trtílkem a Soňou Švecovou (pozdější ženou M. Knížíka). V těchto manifestech vydanými mezi lety 1964 – 1966, v nichž nakonec odstranili slovo umění a vznikla jenom skupina Aktual, svědčí o paralele mezi tím, co o karnevalu píše Bachtin a úmysly skupiny, ke kterým má umění směřovat, přestože tuto knihu v této době ještě nemohli

²⁰¹ Igor ZHOŘ / Radek HORÁČEK / Vladimír HAVLÍK: Akční tvorba, Olomouc 1991, 10.

²⁰² Manifest aktuálního umění z 18. října 1964, in: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ (ed.): České umění 1938 – 1989, programy, kritické texty, dokumenty, Praha 2001, 297 – 8.

znát. „Karnevalu se nepřihlíží, karneval se prožívá, a žijí v něm všichni, protože je povýtce všelidový. Pokud trvá karneval, neexistuje pro nikoho jiný život než karnevalový. Není kam z něho prchnout, neboť karneval nezná místní ohraničení. V čase karnevalu je možné žít jen podle jeho zákona karnevalové svobody. Karneval má vesmírný charakter, je to zvláštní stav celého světa – obrození, obnovení, kterého se účastní všichni lidé.“²⁰³ V tradici karnevalu byla pocíťována možnost vybočení za hranici běžného života, oficiálně uspořádaného. Ospravedlňuje volnost fantazie, umožňuje spojovat různé jevy, osvobozuje od konvenčních názorů na svět a dává poznat relativnost všeho existujícího. Karneval činí z lidí sobě rovné. Jeho role je ambivalentní, protože je v něm zahrnut výsměch, jehož forma neleží pouze v rovině negativní, ale je proniknuta patosem proměny *obrození a obnovení*, často vyjádřených svéráznou logikou „obrácenosti“ a světem naruby. Tento zkrácený popis karnevalu se svoji psychologií blíží myšlenkám a směřování akčních umělců ke změně ve společnosti a nové roli umění. Přestože, konkrétně v manifestech najdeme odkazy pouze na jeskynní umění, logika happeningů a jiných akcí směřuje k svátečnímu pojmání všedních událostí a chutí obrátit naruby a narušit oficiální úzus chování a snad zcela intuitivně se blíží k lidové „smíchové“ kultuře.

K prvotním happeningům náleží takzvaná demonstrace na „všechny smysly“, konaná dne 13.12. 1964, nazvaná *Aktuální procházka po Novém Světě*, která byla pořádána pro přátele a náhodné kolemjdoucí. V rámci této procházky návštěvníci spatřovali již připravená neobvyklá překvapení: setkali se s plastikou ze smotaných starých hadrů visící na plynové lampě, kontrabasistou hrajícím vleže na zádech a dláždění, na chvíli byli zavřeni do malé místnosti, v níž byla rozlita voňavka atd. Otázkou je, proč právě omšelá, ze špinavého oblečení vyrobená figura? Co může diváku v této době poskytnout, když špinavých a omšelých ulic bylo ještě z válečného ničení zachováno dost? Určité jednotlivosti obsáhnuté v této akci, vyjadřují právě ty aspekty, které mohou být skryty za slovem archetyp. Mohou být dokonce přirovnány, k tomu co M.M. Bachtin popisuje ve své knize, k přirozenostem, které jsou dovoleny pouze v rámci oslav, „karnevalu“v tom tradičním významu středověku a renesance. Tato scéna evokuje surrealistické snové výjevy, novou realitu, kterou chce M. Knížák s dalšími za určitého času prožívat, ale již všemi smysly, které odkazují k zveličení tělesnosti. Stejně tak se „karneval“ odehrává pouze v určitém, často vymezeném čase, kde je všední realita „naruby“a vyzývá nový život prostřednictvím tělesného. Postava zhotovená ze špinavých hadrů, již není pošpiněna výkaly. Ač vyjádřena v přenesené symbolice moderní doby (pošpinit blátem), může být chápána v přeneseném smyslu jako obraz snižené lidské

²⁰³ Michail Michailovič BACHTIN: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha 1975, 10.

bytosti k zemi, k útrobám, k řitnímu otvoru, kde se člověk opět rodí, takže dochází k znovuzrození nového a celý význam není pouze v negativní rovině, ale v pozitivním zatracení starého. Podobně tak, zážitek z rozlité voňavky v malé místnosti, může v mnohých vyvolat pocit zápachu spojený s močí, která byla dříve všudy přítomná a jako produkt tělesný se často lila na hlavy a znamenala znovuzrození člověka, avšak voňavka jako produkt moderní doby může znamenat znovuzrození kultury. Knížák zde může být v přeneseném významu opět chápán jako „král karnevalu“, který celou akci řídí a pozoruje. Takže charakter této akce je možné přirovnat k intuitivnímu projevu, skrývajícimu určité narážky, které pramení z hlubokých kořenů lidského světa.

Dalším happeningem byla tzv. *Demonstrace pro jednoho* uskutečněná 16.12. 1964, jejímž přesně daným obsahem bylo: „Zastavit se uprostřed davu, na zemi rozvinout papír, postavit se na něj, svléknout normální oděv obléci si něco výjimečného (například kabát napůl rudý napůl zelený, na klopě zavěšená malá pila, na zádech přišpendlený krajkový kapesník apod.), vystavit plakát s nápisem: Prosím kolemjdoucí, aby pokud možno při procházení kolem tohoto místa kokrhali; lehnout si na papír, číst knihu, přečtené stránky vytrhávat, pak vstát, papír zmuchlat, spálit, pečlivě zamést zbytky, převléci se a odejít.“²⁰⁴ [68]

Knížák je v akci pro jednoho obecně považován za šamana oblečeného ve zvláštní kostým, předvádějící „ritualizovanou činnost, která má svůj tajemný, diváky jen tušený účel.“ Jeho oblečení je též připodobňováno k významnosti šamanské masky, která mu pomáhá zprostředkovat, nebo se znovu navrátit v čase k mytické události.²⁰⁵ K tomuto přesvědčení o návratu k „prapůvodnosti“ napomáhá jak uvedená část manifestu (viz. pozn. 202), tak uspořádaná přednáška demonstrace v roce 1965 nazvaná Proč právě tak. Knížák zde prokazuje snahu přemýšlet v širším historickém kontextu a během svého proslovu si pokládá otázku: „znamená umění učit člověka žít“, kterou své vystoupení také ukončuje. Dále bych raději citovala určité pasáže: „... co byly kamenné a kostěné sošky a malby po stěnách obydlí pračlověka, byla to touha vyzdobit si příbytek, ... co bylo úkolem tanců šamanů kouzelníků, před lovem před smrtí při narození, ... „²⁰⁶

Můžeme však tyto akce považovat za přímé směřování k účinku, který vyvolávají rituály a obřady přírodních národů nebo archaické civilizace? Ze vzdáleného pohledu diváka na tyto akce západního charakteru, dochází ke stejnému nepochopení, jako když západní neinformovaný člověk přihlíží nějakému původnímu rituálu. Tyto akce jsou ve svém trvání

²⁰⁴ Pavlína MORGANOVÁ: *Akční umění*, Olomouc 1999, 29.

²⁰⁵ *Ibidem* 29 – 30.

²⁰⁶ Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ (ed.): *České umění 1938 – 1989, programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001, 299 - 304.

efemérní a v žádném případě se nemohou vyrovnat s hluboce zakořeněnými rituály „původních“ obyvatel. Mohou být přirovnány pouze k „obřadům“ majícím platnost zejména pro obrazně nazvaného „umělce“, „šamana“ nebo „kněze“ a jeho nejbližší. V této souvislosti je třeba si položit otázku, zda z hlediska vnímání a prožívání organizátora, účinkujících nebo přihlížejících se nenabízí mnohem intenzivnější změna prožitku dosažená pomocí jiných způsobů, prováděných nejen v rovině soukromé, pomocí již tradicí prověřené meditace, jógy nebo modlitby, tak ve společnosti „sdílejících“, například objímající stromy nebo při bohoslužbě, které jsou mnohem hlubšího charakteru. Jednodušeji řečeno, při činnostech vycházejících z víry sobě vlastního přesvědčení, ze životní filozofie, která je v souladu s jedincem, jenž zaručuje získání hlubšího nebo výraznějšího prožitku, nejvíce se blížícímu „původní“ tradici. Proto se měřítko těchto akcí zafixovalo ve většině případů pouze jako soukromá záležitost nebo jako záležitost malého společenství lidí v okruhu vyvolených.

Na první pohled můžeme považovat pořádání rituálů a obřadů přírodních obyvatel zásadně rozdílné od západních akcí pro účel spjatý s existenciálním přežitím. Ačkoli moderní doba toto nebezpečí nevystavuje přímo, je latentně obsaženo a narůstá v duchu doby 20. století. Je uctívána racionalita, která neuspokojuje duševní stav člověka, vzdaluje ho od přirozeného a nahrazuje světem umělým, stejně jako politická demagogie, která neuznává jinou víru než v sama sebe. Činí člověka nejen nesamostatného, závislého na vědě, na společnosti, ale především vykořeněného. Každé vzrůstání individuální spirituality je odrazem úpadku kultury. Proto podobnost západních akcí s „primitivními“, můžeme z tohoto hlediska považovat za analogické. Jejich forma však v žádném směru nevede k podobnosti se šamany přírodních národů, ale spíše se navrácí k paralele mnohem současnější, k lidové slavnosti.

Jejich důležitým zásadním hlediskem je akt překonávání s prvky vedoucími k **znovuzrození**, v případě *Demonstrace pro jednoho*, se snaží aktér překonat tzv. „normálnost“ obyčejného člověka jednáním „nenormálním“, již jeho netradiční oblečení oslavující nekonvenční, obsahuje symboly ambivalentní - jemnost kapesníku, který zachytává zbavené a ostrost pily, která odřezává ze starého a vytváří nové. Zároveň svým projevem nabádá ostatní překonat společenský úzus „kokrháním“ – zkouškou odvahy, připojit se ke slavnosti, která nerespektuje daný řád pravidel, ale oslavuje znovuzrození nových myšlenek, demonstrováný aktem spálení již přečtené knihy. Bachtin popisuje užití ohně, jako prostředku spalující starý svět a obnovující radost ze světa nového. Je představou nám již známého symbolu pohřební hranice, spalující starý svět a proměňující jej v hodovní ohniště. James

Georg Frazer tento účel ohně rozebírá v kapitole nazvané Purifikační teorie slavností ohně, kde se podrobněji věnuje jeho očišťujícím funkcím.²⁰⁷

Další akce se konala 23. května 1965, nazvána *Druhou manifestací Aktuálního umění* a její výjimečnost spočívá v podaném přímém svědectví Jindřicha Chalupického, jehož účinek se mu podařilo zdokumentovat. Její náplň spočívala v příkazu všem zúčastněným, aby konali činnosti, které neměly žádný zřejmý účel. Házet po sobě zmuchlanými papíry nebo se spolupodílet na vydání časopisu Aktuálního umění. Již samotný akt hodů něčeho po někom opět může evokovat ztracení starého a znovuzrození nového. Házení rýže nebo zrna symbolizuje a přivolává plodnost a štěstí. Chalupický napsal: „Knížákovo počínání bylo prosto uměleckých ambicí, jenom osvobozovalo lidi od naučeného způsobu života, vedlo je k zasutým vrstvám vědomí, zapomínaným možnostem existence. Hráli jsme si.“ Při těchto slovech nelze upřít přílišnou podobnost s karnevalovou smíchovou kulturou středověku, jejíž charakter byl již zmíněn. Mimo jiné se za těchto slavností objevují takové figury jako šasek a blázen. Tyto figury neodpovídají dnešním představám, nejsou to lidé hloupí ani komičtí herci. Tito blázni a hlupáci reprezentují životní formy, reálné a ireálné, které se pohybují na hranici života a umění. V karnevalu dochází k transformaci běžného života, který se stává hrou a hra se na čas stává životem. Projev házení je v současném významu také symbolem ztracení a fyzicky provedené nadávky (házení vajec na politiky), tyto akty byly součástí karnevalového žargonu. Například po bohoslužbě, při svátku hlupáků, dokonce mladí klerikové jezdili na vozech a po ulicích „metali lejna na lid, který je doprovázel.“²⁰⁸ Stejně tak se ke zvláštnímu žánru lidové pouliční řečové tvorby řadí nadávky, jejíž význam spočívá v magickém a zaklínacím charakteru. Stejnému snižování a zpřizemňování vůči vysokému, docházelo i v literatuře smíchových dialogů, například Šalamouna se sluhou Markoiletem.²⁰⁹

Zakončení celé akce, *Druhé manifestace*, bylo v tomto duchu zvýrazněno následně se odehrávající událostí. Lidé se shromáždili kolem ohniště, kde se Soňa Švecová začala v kruhu diváků a za zpěvu banálních národních písní svlékat a vyhazovat své šaty do ohně (pouze symbolicky jen do černého trikotu). Když z kruhu diváků utekla, byli vyzváni všichni ostatní, aby vykonali stejný akt zbavení se oblečení, dokladů a peněz, což se setkal pouze s rozpaky. Celá akce pokračovala němým postáváním kolem plápolajícího ohně. Chalupický dále píše: „odehrál se před námi symbolický ritus upálení panny.“²¹⁰ I Chalupický si v tuto chvíli uvědomoval symboliku návratu k lidové tradici. Ne náhodou se tato akce konala v jarní

²⁰⁷ James Georg FRAZER: *Zlatá ratolest*, Praha 1994², 253 – 260.

²⁰⁸ Michail Michailovič BACHTIN: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 1975, 119.

²⁰⁹ *Ibidem* 5 – 52.

²¹⁰ Jindřich CHALUPECKÝ: *Na hranicích umění*, München 1987, 90.

neděli, kdy se obvykle konaly slavnosti ohně, které měly lidi ochránit nejen před čarodějnicemi, vlky a blesky, ale také zajistit plodnost neplodného páru. Co patří k nejdůležitější funkci slavnosti ohně je zajistit úrodu, proto když se upalovaly figury, měly podobu slaměnou nebo květinovou, symbolizující rostlinný svět (místo figury se jen zřídka upaloval kmen stromu, mající stejnou symboliku). Zároveň se zuhelnatělé symboly smrti (zbytky) zapichovaly do pole, aby se zajistila jejich úroda. V tomto případě můžeme akt spálení oděvu (ke kterému se vrátil v roce 1975 nazvané přímo *Burning mind Cremony*), jako produktu kultury, chápat ve smyslu zbavení se staré kultury a očekávání nové. Zpěv národních písní, by pak naopak dokazoval, že intuitivním způsobem chtějí dosáhnout očisty a znovuzrození pomocí něčeho původně zakořeněného v člověku, dříve nazývaného karnevalovou slavností.

Milan Knížák však nezůstal pouze u takovýchto akcí, které jak jsem psala již dříve, nemohou zasáhnout působnosti pro širší vrstvu lidí, kteří jsou již příliš vzdáleni chápání tradiční slavnosti, jenž vždy představovala dobu osvobození od všedního života. Od doby, kdy Milan Knížák poznal naprostou izolovanost jednotlivce v rámci své návštěvy New Yorku, jeho akce se začaly ubírat filozofičtěji vedeným směrem. Nešlo, už o efemérnější zážitky chvilkového vytržení ze všední, té doby chmurné reality, ale o mnohem **hlubší prožitky osobního rázu** každého zúčastněného. Tuto změnu myšlení dokládá úryvek z dopisu M. Knížáka Jindřichu Chalupeckému. „Chci dělat jen velmi jednoduché a náročné obřady. Chci dělat jen velmi málo. Chci, aby byly velmi čisté bez zbytečností a co možná nejmaximálnější ve svém účinku. Méně jest více.“²¹¹ Jako kdyby se M. Knížák přesunul od západní tradice myšlení k více duchovní východní filosofii života, zaměřené na oproštění se od fyzického. Následné dvě akce jsou toho důkazem. První je konaná 17. prosince 1968 v Douglasově universitě v New Jersey tzv. *Ležící obřad*, který je založen na prostém aktu, ležet dlouho se zavázanýma očima. Druhá akce je náročnější, 18. ledna 1969 ji Knížák pořádá v Higginsově domě v New Yorku tzv. *Obtížný obřad* v rámci Manifestu pospolitosti. Úkolem bylo „strávit 24 hodin na opuštěném místě, nejíst, nepít, nekouřit, nespát, nemluvit ani se jiným způsobem dorozumívat (např. psaním, ukazováním na prstech apod.) Po 24 hodinách se mlčky rozejít.“²¹²

Bezpochyby toto konání připomíná iniciační rituály, které spočívají často v odloučení, bez jídla a pití po dobu, kdy jejich účastníci nezažijí stav „halucinace“ v nichž se přiblíží ke svému vlastnímu já, často skrytému v symbolické podobě. Tato akce je pouhým

²¹¹ Pavlína MORGANOVÁ: *Akční umění*, Olomouc 1999, 33.

²¹² *Ibidem* 34.

zlomkem zmíněného, avšak je tomuto prožitku velmi blízko, pro nepřipraveného člověka západní civilizace snad až traumatizující. Těsněji zde navazují spíše na jógová cvičení a meditaci, v níž je motiv zavření očí hlavním a důležitým elementem, díky kterému je možné nahlédnout na své „já“, z jiné roviny. I meditační cvičení je příbuzné slovu cvičit, bez kterého se ani tato filozofie života neobejde a nedokáže dojít požadovaného stavu. Přesto je tento Knížákův akt alespoň upozorněním, že osobnost „já“ netvoří pouze odraz kultury, tak jak toto mínění začalo převládat v západním myšlení, ale že je třeba naslouchat „já“ samostatně a zároveň komplexně v rámci univerza. Podobně založená je například islámská filozofie, která dosahuje pomocí svého hustě rozloženého ornamentu rostlinného a geometrického (písmového ornamentu) k efektu splývání, které napomáhá opuštění fyzického. Je zde dosaženo stejného efektu, jako pozorování prázdného.

Podobná filozofie „*sblížování*“ se sebou samým je dále posunuta *prostřednictvím přírodních sil*. K prvnímu sblížení lze řadit *Kamenný obřad*, pořádaný v lomu poblíž Mariánských lázní (1971). Tuto akci popsala Pavlína Morganová následně. „V opuštěném lomu jsou z kamenů sestaveny kruhy, každý pracuje na svém. Potom v kruhu mlčky stojí; sedí; nakonec vyryje do země uvnitř kruhu magické znamení a za tichého monotónního bzučení odejde s ostatními (kteří dělají totéž) na skálu nad lomem, odkud pozoruje kamenné kruhy na dně lomu.“²¹³ Celá akce je založena na hluboké symbolice pradávného kruhu, který je utvořen z kamenů, tato sestava, v jejímž středu se nachází člověk, odkazuje k propojení člověka a země s vesmírným univerzem. Tento obraz by mohl být inspirován známou, prastarou a dosud záhadnou památkou Stonehenge, obsahující do dnešních dob přímo fascinující energii. V této souvislosti Pavlína Morganová hovoří o jednotlivém osobním kruhu, který uchoval specifickou osobní energii z tohoto prožitku, na kterou potom účastníci ze skály shlížejí.²¹⁴

V roce 1977, v době kdy se skupina Aktuál již dávno rozpadla (1973), pořádal Knížák *Nucené symbiózy*.²¹⁵ [69] Tato akce byla předvojem té následující, kdy se M. Knížák pokoušel o navazování *přátelství se stromem*, realizované roku 1980 v Západním Berlíně poblíž jezera Grünwald. Knížák se tomuto aktu snažil vetknout velmi slavnostní ráz podoby obřadu, veden intencí propojit starý ritus s moderní dobou. K této akci opět M. Knížák napsal

²¹³ Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc 1999, 36.

²¹⁴ Ibidem 36.

²¹⁵ Citován text Milana Knížáka: Být připoután k někomu (k něčemu) po dlouhou dobu.

2 stromy svázané k sobě. Dělat vše 2 krát. Třikrát. N-krát. Mít vše 2 krát. Třikrát. N-krát. Být 2 krát. Třikrát. N-krát. Svázat 2 hlavy, 2 lahve, 2 kameny, 2 lidi. Spojit 2 myšlenky, 2 bílé plochy, 2 ohně, 3 bílé plochy, 3 ohně, atp. Svázat 3 auta, 3 kameny, 3 lidi, 3 slova, atp...

Slepit chleba, stroje, papíry, mraky, chutě. Šaty pro dva, pro tři, pro dav. Atp... Ibidem 165.

přesné pokyny, které se mají vykonat pro navázání přátelství se stromem, jenž rozdělil do tří fází: za prvé se má zhotovit oděv pro strom (Předem doma připravíme oblek, který bychom chtěli stromu nabídnout. Něco, co by jej zdobilo, symbolizovalo náš vztah k němu, naše přátelství atp... Můžeme ovšem připravit i jiný dar.). Za druhé následuje návštěva stromu (Jdeme ke zvolenému stromu na návštěvu. Během této návštěvy např. strom pozdravíme, hladíme, objímáme, rozmlouváme s ním, zpíváme mu, oblékneme mu připravený oděv či darujeme jiný přinesený dar. Můžeme se spolu i vyfotografovat.). Za třetí je třeba napsat dopis stromu (Během následujícího týdne napíšeme stromu dopis. Na obálku přesně vyličíme místo, kde strom stojí, abychom umožnili poště jej doručit. V případě, že dopis přijde zpět, posíláme ho znovu s ještě důkladnějším popisem.).

Šitím speciálního oblečení dokládá záměr personifikovat strom s živou bytostí. Tento záměr se podobá starému ruskému zvyku, kdy se ruští vesničané vydávají do lesů, zpívají a vijí věnce a pak uříznou mladou břízku, kterou oblékají do ženských šatů anebo ji ozdobí barevnými hadříky a stužkami. Potom s touto břízkou zacházejí jako s čestným hostem, odnesou ji vždy do jednoho domu, kde ji hostí. Tak s ní jednají až do třetího dne Svatodušní neděle, kdy se s břízkou rozloučí a hodí ji do vody.²¹⁶ Je zřejmé, že kromě ztělesnění stromu se živou bytostí je využíván k magickým záměrům, v tomto případě související s jarem a deštěm. Knížákův záměr je spíše osobního rázu, intuitivně navazujícího na starodávne přisuzovanou sílu rostlinné říše a zejména stromu jako archetypálního obrazu. (Tato personifikace stromu do lidské bytosti je podobná též přístupu Jana Steklíka, který v akci *Ošetřování stromu* (1970), je se svými přáteli obvazoval fáci a náplastmi.) Vladimír Havlík roku 1979 se stromem jako s živou bytostí „přátelil“ tím, že kmen stromu zahříval. Dále v roce 1982 pořádal *Svatbu pro osamělý smrček*, k němuž přisadil mladou břízku. Svoji povahou připomíná nejen opět tradiční ruskou lidovou slavnost, která již byla uvedena, spočívající v personifikaci stromu s dívkou, ale je také náplní tradičního karnevalového veselí.

Strom je považován za jeden ze základních symbolů kosmického života, je mu přisuzována duše stejně jako člověku, je chápán jako skutečné lidské vtělení, které roste a vyvíjí se, což mu podle J.G. Frazera zůstalo do dnešních dob.²¹⁷ Tento magický vztah dokládá

²¹⁶ James Georg FRAZER: *Zlatá ratolest*, Praha 1994², 112.

²¹⁷ V tradiční představě, byl strom též obydlím duchů. Tato představa však v novodobé Evropě úplně vymizela. James Georg FRAZER: *Zlatá ratolest*, Praha 1994², 117. V Indii, ve starém Řecku a Římě, v Egyptě, mezi Kelty a jinými prastarými kulturami byli duchové obývajících stromy nedílnou součástí jejich kultur. Víra v stromové obydlí duchů je velmi silná a způsobuje podobné neštěstí jako víra v převtěleného člověka. Například Busogové ve střední Africe, se domnívají, že když je poražen strom, rozhněvaný duch, který v něm sídlí, může způsobit smrt náčelníka a jeho rodiny. James Georg FRAZER: *Zlatá ratolest*, Praha 1994², 101 - 110.

starodávny zvyk, kdy se při narození syna zasazuje strom a ten je nadále ochraňován. Vzájemnou provázanost symbolizuje stětí stromu, kterým je možné člověka připravit o život. V tomto případě je možné hovořit o kultu stromů, jenž je rozšířen po celém světě a ve většině náboženství, od křesťanství, až po nejesoteričtější víry jednotlivců. Jelikož se jedná o živou bytost, jejíž struktura vyvěrá ze země, je často spojována s kultem bohyně země a obrody. Proto je v české tradici tento kult dodnes zachován v podobě májky a spojen s jarem. Symbolizuje nejen osu světa, ale i symbolický tvar antických sloupů. Pro svoji falickou podobou často dostává význam i v rovině rozmnožování. Například Maorijský kmen Tuhoe věří, že pokud neplodná žena obejmě strom, narodí se jí chlapec nebo děvče, podle toho, pokud strom objala na východní, nebo západní straně.²¹⁸

Co se týká přímo zvyku objímání stromu za účelem čerpání „kosmické“ energie, nebo sblížení se s přírodní bytostí, je velmi těžké dopátrat počátek doby, ve které tento ritus vzniká. Za původní je považována přímo čínská tradice, kde se při objímání stromů zaměřovali na čerpání energie a síly. Tento zvyk nabyl v západní kultuře na vážnosti až během šedesátých let 20. století, především v USA v rámci květinového, protiválečného hnutí Hippies, kteří tíhli k východní filosofii, mystice a užívání života. Mezi Evropany se o této filosofii můžeme bavit, až v posledních deseti letech, kdy se stává téměř „módou“.

Sbližování se stromy jako s živou bytostí se posunulo v akcích Petra Štembery i do jiných extrémních rovin. Tento posun je presentován v akci *Štěpování z dubna* (1975). V níž symbolicky představoval splynutí dvou organismů, sepětí s přírodou, splynutí s duchem rostliny, ve kterém zašel na samou mez života. Při provedení štěpu na své ruce a působení rostlinného organismu na lidský dostal otravu krve. V tomto aktu je možné najít několik analogií s dávnými tradicemi. Například v západní Anglii se léčili děti i starší lidé s křivicí nebo kýlou tím, že se mladý jasan rozštípne v délce několika stop a tímto rozštěpem se dítě třikrát provléká proti slunci. Pak se rozštěp pevně zaváže a zamaže hlínou. Život stromu je posléze pevně provázán s životem člověka, při jeho zhynutí zemře i člověk a naopak. Krevní bratrství je obvyklé zejména ve spojitosti se zvířetem, při němž se vstřikuje do lidské paže krev určitého druhu zvířete, a do zvířete zase lidská. Tento zvyk je rozšířen v západní Africe, zvláště v Nigérii, Gabunu a Kamerunu. Další podobný obřad svědčí spíše o přesunu duše z totemového zvířete. Jedná se o iniciační rituál dospívajících chlapců probíhajících v podobných formách v mnoha oblastech přírodních kultur. Nejčastěji je tato výměna ducha prezentovaná opět zvířetem, je známa událost baskického lovce, který tvrdil, že byl zabit

²¹⁸ James Georg FRAZER: *Zlatá ratolest*, Praha 1994², 109.

medvědem, ale nakonec obživil, protože do něj medvěd vdechl svoji duši. Nyní je medvěd mrtvý a jeho duše přebývá v lidském těle.²¹⁹

Další akce Petra Štembery jsou spojeny snad možná se zvědavostí k návratu životu původnějších kultur, kdy lidé při svých dlouhých cestách z jedné oblasti do druhé přespávali pro zajištění většího bezpečí na stromech. I Petr Štembera zkusil provést a poznat tuto zkušenost nejen na stromě, ale i v zemi mezi kořeny stromu.

Další Knížákovy akce nazvané *Poznávání kamene* a *Poznávání vzduchu* jsou podobného typu a byly provedeny ještě v tomtéž roce (1977), kdy vznikl koncept *Přátelství se stromem*. Navracení se k „původnímu“ koření svého lidství pomocí obřadů využívajícího přírodní síly je, jak již bylo uvedeno, nedílnou součástí každé lidské kultury. Za přírodní sílu, sice ne v tom pravém slova smyslu, můžeme považovat i kámen. V mnoha kulturách byl kámen pokládán především za jakousi úschovnu energií, dobra i zla. Například na souostroví Barbar se unavení lidé otírají kameny s vírou, že na ně předají únavu. Pak kameny zahodí na místa, která jsou k tomuto účelu vyhrazena. Stejná víra dala vzniknout na mnoha místech mohylám, či hromadám listů nebo klacků. Jedná se o magický obřad, jak píše James G. Frazer, jímž se chce člověk pouze zbavit únavy.²²⁰ Podobná symbolika kamenů je vyznávána v rámci astrologie, kde je každému jednotlivému druhu kamene přiřazena léčivá a jiná pozitivní síla působící na psychiku člověka. Tuto moc v kameni intuitivně cítil i Milan Knížák ve svém osobním obřadu spočívajícím v následné proceduře. Vybraný kámen obřadně umyl, následovalo seznamování v podobě hlazení, líbání a vyprávění svého vlastního osudu. Poté Knížák kámen rozbil na padrť, kus ochutnal, znovu slepil a vrátil ho na původní místo. Došlo zde k obřadu, ve kterém Knížák očistil kámen, aby jej mohl „naplnit“ sebou a zároveň se svého starého „já“ zbavit, což symbolizuje akt rozbití. Je analogický k příběhu ze souostroví Barbar. Tento akt je ale posunut dále k oblasti významu, jaký představuje kanibalismus, protože pojedl kousek „masa z nepřítele“ – v tomto případě ze sebe, jakožto největšího nepřítele (podle východní filozofie) ze kterého je čerpána síla. Dochází k znovuzrození a zároveň k dovršení celého obřadu, kdy je nepříteli useknuta hlava a vystavena, aby chránila kmen. V tomto případě je kámen slepen a navrácen na původní místo, jako symbol znovuzrození. Knížák sám k těmto „obřadům“ píše. „Poněvadž většina těchto úkonů probíhala zcela spontánně, ... neexistuje z nich žádný záznam, mimo nesdělitelných stop otištěných na mém vědomí a rozpuštěných v mých konáních.“²²¹

²¹⁹ James Georg FRAZER: *Zlatá ratolest*, Praha 1994², 584 – 601.

²²⁰ *Ibidem* 468.

²²¹ Pavlína MORGANOVÁ: *Akční umění*, Olomouc 1999, (pozn. 19) 76.

Kameny a jejich magická symbolika skryté energie fascinovala mnoho dalších osobností. K prvním se řadí Petr Štembera, který roku (1971) zabalil dva větší kameny, které přenesl z Prahy Suchdola do Prahy Dejvic. Jako symbolický poutník odhodil své břímě na konci cesty, přenesl energii z jednoho místa na druhé. Další osobnost je Milan Kozelka, jenž v roce (1973) uskutečnil akci nazvanou *Vítání jara*. Její náplň spočívala v ohřívání kamenů v ohni, které pak účastníci akce vyhazovali do vzduchu, a následně zahrabali do země. Je možné říci, že je pozitivním obřadem, opakem známého obřadu kmene Bagandů, jejichž kouzelník třel figurku o tělo nemocného, aby se tato nemoc převtělila do figurky, kterou pak zahrabal na cestě, aby první, kdo tuto figurku překročí, onemocněl a nemocný byl naopak vyléčen.²²² V této Kozelkově akci kameny pohlcují oheň a mající též solární symboliku.²²³ Tato pozitivní energie promísená se vzduchem se zahrabala do úrodné země, aby probudila přírodu. I Miloš Šejn byl fascinován kameny, které také v sedmdesátých letech přenášel a roku (1979) své prožitky nazval *Kámen položený na skálu*, v němž hraje zásadní roli genius loci monumentu přírodní památky Čertovy ruky. Stejně tak Kozelkovo *Vítání jara II.* provedené v roce (1974) na Svatém kopečku u Olomouce. Účastníci hromadně nosili kameny křížovou cestou. Tento akt obsahoval hlubokou symboliku propojující křesťanství s prastarými tradicemi. Nesení břemene vloženého do kamene mohlo symbolicky znamenat odnětí Kristova břemene za lidstvo a navrátit ho zpět zemi, nebo vesmíru. Kozelku kameny zajímaly i nadále v následujících akcích nazvaných *Kontakty s kameny* nebo *Kladení kamenů*²²⁴ a roku (1979) uspořádal akci *Obětní kámen*, věnovanou památce Jana Palacha. Následovala *Oběť Vltavě* a série *Kontaktů se šumavskou řekou Vydrou* roku (1979).

Tento velmi těsný kontakt s vodním živlem probíhal v cyklech. První se odehrál přes noc, na kládách natažených přes Hamerský potok, kde strávil celou noc. Od půlnoci do svítání ležel po směru proudu a vnímal valící se proud řeky. Následovalo stání v peřejích, zavěšení a chůze proti proudu s různými pomůckami a překážkami (s kamenem, se zavázanýma očima, s tyčí atd.). Poslední dva záměry nazval *Přehrazení* a *Zvedání*, v nichž se snažil pomocí hrázdění z prken vymezit svůj suchý prostor v podobě čtverce, který se nakonec pokoušel vyzvednout z proudu řeky. Vodní živel byl v historii lidstva symbolicky využíván pro svůj archetypální charakter. Stejně jako ostatní živly je obsažen i v charakteru lidské psyché. Proto se Kozelkova intuitivní potřeba vyrovnat se tímto živlem nejeví jako póza. Téměř v symbolickém smyslu ji můžeme chápat jako iniciační obřad zvýšené citlivosti a nabývání

²²² FRAZER James Georg: *Zlatá ratolest*, Praha 1994², 468.

²²³ *Ibidem* 554 – 558.

²²⁴ Prováděl nezávisle na Ladislavu Novákovi, který roku 1977 prováděl *Kladení kamenů*, kde přinášel z různých míst kameny, ze kterých stavěl sloupce a monolity.

podobné zkušenost, ke které dospívají chlapci při obřadu dospělosti. Jednoduché rčení, by zde mohlo být namísto: „co tě nezabije, to tě posílí.“ K podobnému prožitku mohl dojít také Milan Maur, který se nechal unášet vodním živlem 15. června 1983.

V následujícím momentě se dostáváme do bodu, kdy převládne nihilismus nejen nad formou, ale i nad konceptem a vše co zůstane, je myšlenka převedená v prožitek. Dostáváme se tedy do oblasti naprosto osobní filozofie a je možné říci meditace. Tato oblast jako součást života většiny lidstva je v mezích lidské existence naprosto převládající, a proto by bylo dobré zvážit, nakolik se tyto osobní obřady ještě přičleňují k tomu, co je v Čechách nazváno akční umění, nebo kultura. Mluvím například o případě *Kontaktů* s (celou přírodou) Miloše Šejna, který se údajně nahý sbližoval s přírodou. Pak bychom měli uvádět Františka Kupku, jako prvního akčního umělce v podstatě na celém světě, o kterém je známo, že brzo ráno vítal slunce nahý při ranní rozsvícce.

Nakonec i Miloš Šejn provedl několik akcí, v nichž prožitek proměnil alespoň v minimální gesto. V případě již zmíněné akce, *Kamene položeného na skále*, také *piece Tělo a skála* (1983), který navazuje na jeho kontakty s přírodou, Šejn se zde třikrát dotkl skály rukama obarvenýma kaolinem. Posléze se na toto místo opětovně vracel a pozoroval, jak se stopa proměňuje v čase. Dotyk otisku ruky je považován za první projev v lidské kultuře vůbec, touto stopou přímo navázal na tradici jeskynní kultury, kterou posunul do jiné pomíjivější roviny. Neměl potřebu tento přírodní kontakt zafixovat nastalo v čase, ale pouze na určitou dobu skále oznámit lidskou přítomnost. Na čem se podle moderního zkoumání jeskynní malby s tímto aktem shodují, je potřeba spíše než vytvořit obraz otisknuté ruky, načerpat sílu ze skály.²²⁵ Milan Kozelka roku 1983 pořádá akci *Podzim*, spočívající v obtiskování rukou namočených do bílého latexu. I zde se promítá zřejmá touha získání energie prostřednictvím kontaktu. I Milan Maur v roce 1983 otiskoval své dlaně na schnoucí stromy v Krušných horách.

Zvláštní pozornosti bylo věnováno i účinku ohně. V březnu roku 1970 uspořádala Zorka Ságlová *Poctu Gustavu Obermanovi* na louce u Humpolce. [70] „Ve sněhové vánici jsme naplnili 31 igelitových pytlů jutou a benzinem. Rozložila jsem je v hlubokém sněhu do kruhu a za soumraku jsme je zapálili. Ohně vytvořily ve sněhu hluboké krátery. Gustav Oberman byl místní švec, který na počátku německé okupace chodil po kopcích a plival oheň, dokud ho němečtí četníci neztloukli.“²²⁶ Slavnosti ohně se většinou slavily v době letního slunovratu, tj. koncem června, nebo časté jarní slavnosti v období Máje nebo na svátek Všech

²²⁵ David LEWIS-WILLIAMS: *Mysl v jeskyni, vědomí a původ v umění*, Praha 2007, 193.

²²⁶ <http://artlist.cz/index.php?id=502&lang=0>, vyhledáno 10. 6. 2010.

svatých v říjnu. Zimní oheň souvisel většinou s Vánočním polenem. Nepravidelně probíhaly pouze starodávné tzv. Nouzové ohně nebo také divoké ohně, které Slované nazývali „živými ohni“. Většinou byly pořádány rolníky pro zažehnání epidemie moru nebo dobytčích nemocí. V tomto případě hraje zajímavou roli rozdělení ohně do sněhu jeho přímého živelného protikladu. Symbolického stejného příkoří německých okupantů, které je přemoženo. Velký význam je jistě nutné přikládat zvolenému místu v Bransoudově u Humpolce, které bylo papežem Honoriem III. vzpomínáno jako místo pohanských mystérií již ve 13. století.

Návaznost nejenom na přírodní elementy, ale na propojení vesmíru nebo snad dosažení pocitu spojení s „universem“ je patrné v následující akci pořádané Olafem Hanelem, nazvané *Pocta jasným hvězdám* (1972) ve Světlé nad Sázavou. Pocta hvězdám byla vymezena kruhem o rozloze jednoho hektaru, obsahující 120 ohňů, rozmístěných podle hvězdné konstelace. Po zapálení se účastníci mohli libovolně veselit. Tento typ akcí by mohl být snad ve vzcnější míře přirovnán k záhadným obrazům kultury Nazca, sice v malém měřítku, ale v případě ohromných obrazců, které bylo možné vidět pouze z oblohy, je pravděpodobný předpoklad jejich účelu navázání kontaktu s vesmírem. K dalšímu pokusu navazující kontakt s vesmírem, byť v méně vážném tónu, by mohla být také zahrnuta akce Jana Steklíka *Geometrická senoseč* (1976) jejímž obsahem bylo vysekání na louce velkého trojúhelníku se čtvercem a kruhem uvnitř, do něhož nakonec umístil kupku sena, metaforicky připomínající prso, ústřední motiv Steklíkova humoru.

K dovršení možného záměru akčních umělců směrem návratu k „původnímu“, bych ještě měla uvést alespoň sympóziu *Neolitická malba* (1973), organizované Sonny Halasem a příslušníky K.Q.N. (členů střední průmyslové školy grafické), konané se v bývalých stříbrných dolech v Domašově, pod vše říkajícím a výmluvným heslem: „Nemáme-li neolitickou malbu, uděláme si ji sami!“.

V této kapitole byly uvedeny projevy a náznaky „obrácenosti“, světa naruby lidové „smíchové“ kultury, stejně tak příklady týkající se čtyř základních vesmírných elementů země, vody, vzduchu a ohně související se znovuzrozením, obnovováním nových sil provázených hlubokými osobními prožitky. Tyto akce jsou tedy odrazem snahy o dosažení nového řádu ve dvou rovinách: hledání vesmíru v člověku prostřednictvím přírodních sil nebo žívlů a hledání vesmíru v samotném lidském těle.²²⁷

²²⁷ Toto nové procitování kosmu bylo M.M. Bachtinem objeveno i ve filosofii Rebelaisova románu.

Závěrem

Tato práce nemůže obsáhnout všechny podoby primitivismu druhé poloviny 20. století nebo přesně definovat její kategorie, i když se o to určitým způsobem samozřejmě snaží. Můžeme ji pouze chápat jako jeden z možných pohledů.

V minulém století pojem primitivismus čelil obvinění z etnocentrického pohledu a hodnocení. Ukázalo se však, že etnocentrismus nemůžeme z pozice evropské vědy zcela odstranit, protože samotná věda dějin umění je západním produktem myšlení. Primitivismus také stále bojoval s negativními konotacemi, přestože se podařilo v širokých uměleckých a intelektuálních sférách spojit pojem „primitiv“ nebo „primitivní“ s hodnotou ve smyslu „value in art“. Je však stále možné říci, že primitivismus s negativními konotacemi neustále bojuje zvláště mezi neodbornou veřejností.

Během 20. století umělci svoji touhu po univerzu nacházeli ve všelijakých vlivech, od dětské tvorby, mezi projevy duševně chorých, v tvorbě a filozofii přírodních národů, v Orientu, v lidovosti a dalších s nimi souvisejících oblastí. Obecněji je možné říci - posouvají se od konkrétnosti (forem) k filozofii. K oblasti, která je mnohem hůře exaktně popsatelnou. Tendence k primitivismu se stává v dnešní době samotnou přirozeností rozšiřující se od oblasti uměleckého projevu do běžného života. Důkazem toho je nárůst potřeby zdobení, zkrášlování a „zhyzdování“ těla všelijakými prostředky, od tetování, přes propichování, propalování, zajizvování, až po plastickou chirurgii. Stejně tak můžeme spatřovat narůstající zájem o východní filosofii, meditaci a jiná tělesná cvičení.

Abychom mohli mluvit o primitivistických vlivech v druhé polovině 20. století, měli bychom oddělit intuitivní chování a pudovost nevědomého primitivismu za vědomý primitivismus, který můžeme obecněji chápat ve smyslu vědomé regrese, návratu k „původnějšímu“, čistějšímu. Můžeme snad říci, že od počátků historie je lidstvo spjato s tím, co je nazýváno „regresí“. Již v myslích římských filozofů se objevuje zavrhování novější, efektivnější a přesycenější módy na úkor vyzdvihování té tradiční, která je prostší a primitivnější. Při hledání mezi historickými příklady se nám může jevit přímá souvislost zesilujícího vědomého primitivismu se vzrůstajícím lidským individualismem a subjektivismem. Jak můžeme spatřovat především s postupem minulého století na příkladech konkrétních malířských osobností. K podobnému závěru dospěla Hana Hlaváčková,²²⁸ která na základě ikonografie kruhu-koule a čtverce-kubusu, nastínila zlom v lidském myšlení úplně z jiného pohledu. Novověk převrátil dřívější jistotu v jednotu a univerzum kruhu-koule

²²⁸ Hana HLAVÁČKOVÁ: Boštík, Stratil a obraz světa, in: Lenka BYDŽOVSKÁ / Roman PRAHL (ed.): V mužském mozku, sborník k sedmdesátým narozeninám Petra Wittlicha, Dolní Břežany 2002, 139-147.

k jistotě čtverce-kubusu založeného na racionálnu, na němž spočívá vše. Od této doby nabývá individuální a subjektivní pohled umělce na důležitosti, „usazen na pevném a stabilním kubusu“, který mu opět přestává stačit. Umění 20. století je dokladem zesilující se intuice senzitivního umělce, která jej vede opět ke zpochybňování oné jistoty čtverce-kubusu, k hledání a otázkám „po jistotě a po univerzu kruhu-koule“.

Seznam literatury

- AUGUSTIN L.H.: Jiří Trnka, s.l. 2002
- ARÁTOR Přemysl: Pavel Brázda, s.l., 2006
- BABYRÁDOVÁ Hana: Rituál, umění a výtvarná výchova, Brno 2002
- BACHTIN Michail Michailovič: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Praha 1975
- BAŠIČEVIC Dimitrije: Primitive Painting, Zagreb 1981
- BELL Michael / JUMP John D.(ed.): The Critical Idiom, Primitivism, London 1972
- BELTING Hans: Konec dějin umění, Praha 2000
- BENOIST Luc: Znaky, symboly a mýty, Praha 1975
- BRIKCIUS Eugen: Vyložení umělci, Praha 1991
- BRUNCLÍK Pavel: Adriena Šimotová – Tvář, s.l. 2004
- BUDIL Ivo T.: Mýtus, jazyk a kulturní antropologie, Praha 1992
- CAMPBELL Joseph: Primitivní mytologie, masky Bohů, Praha (2008?)
- CARDINAL Roger: Primitivism, in: TURNER Jane (ed): The Dictionary of Art 25, New York 1996, 582 - 585
- CASSIRER Ernst: Esej o člověku, Bratislava 1977
- CASSIRER Ernst: Filozofie uměleckých forem I, Mytické myšlení, Praha 1996
- CASSIRER Ernst: Filozofie uměleckých forem II, Mytické myšlení, Praha 1996
- CONNELLY Frances S.: The sleep of reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, The Pennsylvania State University 1999
- ČAPEK Josef: Nejskromnější umění, Praha 1997
- ČAPEK Josef: Umění přírodních národů, Praha 1996
- DENKSTEIN Vladimír: K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění, Praha 1987
- DOLEJŠ Jiří (ed): Naivní umění. Katalog výstavy Litoměřice 1992
- DRYJE František / SOLAŘÍK Bruno: Syrové umění, sbírka Jana a Evy Švankmajerových. Katalog výstavy, Klatovy 2004
- DRYJE František / SOLAŘÍK Bruno: Jídlo, Eva Švankmajerová a Jan Švankmajer. Katalog výstavy Jízdárna Pražského hradu 4.6. – 19.9. 2004, Praha 2004.
- DUBUFFET Jean: Dusivá kultura, Praha 1998

- DURKHEIM Émile: Elementární formy náboženského života. Systém totemismu v Austrálii, Praha 2002
- EXNER Milan: Archetyp a universální symbol, in: Estetika XXXVI, číslo 3, 2000, 26 – 49
- FAURE Elie: Duch tvarů, Praha 1928
- FINEBERG Jonathan (ed): Discovering Child Art, Essays on Childhood, Primitivism and Modernism, New Jersey 1998
- FISCHER Ernst: O nezbytnosti umění, Praha 1962
- FOSTER Hal / KRAUSS Rosalind / BOIS Yve-Alain / BUCHLO Benjamin H.D.: Umění po roce 1900, Praha 2007
- FRASER Douglas: Primitive Art, Great Britain 1962
- FRAZER James George: Zlatá ratolest, Praha 1994
- FRAZER James George: Zlatá ratolest, druhá žeň, Praha 2000
- FRAZER James George: Mýty o původu ohně, Praha 2000
- FREUD Sigmund: Totem a tabu, Praha 1997
- GLASER Bruce: Jackson Pollock, výroky a rozhovory. Praha 2009
- GOLDWATER Robert: Primitivism in modern art, United States of America 1986³
- GOMBRICH E. H.: The preference for the Primitive, New York 2002
- GOMBRICH E. H.: The sense of order, A study in the psychology of decorative art, London 2006
- HÁJEK Lubor: Umění čtyř světadílů. Z českých sbírek mimoevropského umění I. díl. Praha 1956
- HÁJEK Lubor: Umění čtyř světadílů. Z českých sbírek mimoevropského umění II. díl. Praha 1957
- HAVRÁNEK Vít / MERHAUT Vladislav / PILAŘ Martin / PRIMUS Zdeněk / ROUS Jan / VALOCH Jiří (ed.): Vladimír Boudník, s.l. 2004
- HLAVÁČKOVÁ Miroslava: Jan Křížek, obrazy, sochy, keramika. Katalog výstavy, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 1. 7. – 30. 9. 1999
- HLAVÁČKOVÁ Hana: Boštík, Stratil a obraz světa, in: Lenka BYDŽOVSKÁ / Roman PRAHL (ed.): V mužském mozku, sborník k sedmdesátým narozeninám Petra Wittlicha, Dolní Břežany 2002, 139-147
- CHALUPECKÝ Jindřich: Na hranicích umění, München 1987
- CHALUPECKÝ Jindřich: Nové umění v Čechách, Jinočany 1994
- CHALUPECKÝ Jindřich: Svět v němž žijeme, in: Obhajoba umění, Praha, 1991, 68-74, (Původně otištěno, in: Program D 40, 1940, 88 -89.)

- CHALUPECKÝ Jindřich (ed.): Věra Janoušková. Katalog výstavy, Špálova galerie, prosinec Praha 1956
- JUDLOVÁ Marie (ed.): Obraz a objekt, Janoušková / Kopecký / Svobodová/ Judl. Katalog výstavy, Bechyňská brána Tábor, 5. 5. – 12. 6. 1984
- JUDLOVÁ Marie (ed.) / PETROVÁ Eva: Jiří Načeradský, obrazy z let 1958 – 1974. Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, 10. 4 – 3. 6. 1990
- JUDLOVÁ Marie (ed.): Ohniska znovuzrození, české umění 1956 – 1963. Katalog výstavy, 1994
- JUNG Carl Gustav: Duše moderního člověka, Brno 1994
- KADERT Josef / ERICH Herold / FORMÁNEK Václav: Africké umění v Československu. Praha 1983
- KAPUSTA Jan (ed.): Václav Boštík, O sobě a umění. Katalog výstavy, Státní galerie Náchod, 1993
- KARLÍK Viktor: Pavel Brázda, in: Revolver Revue 44, 2000, 60 – 96
- KLIMEŠOVÁ Marie: České výtvarné umění druhé poloviny 20. století, Alternativa a underground, umění a společnost, in: Alternativní kultura, Praha 2001
- KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válový. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000
- KLIMEŠOVÁ Marie / PRIMUSOVÁ Adriana (ed.): Skupina Máj. Katalog výstavy, Praha 2007
- KLIMEŠOVÁ Marie: Kleopatra Jana Zrzavého, in: Lenka BYDŽOVSKÁ / Roman PRAHL (ed.): V mužském mozku, sborník k sedmdesátým narozeninám Petra Wittliche, Dolní Břežany 2002, 109 – 124
- KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Roky ve dnech, české umění 1945 – 1957, s.l. 2010
- KNÍŽÁK Milan / HANEL Olaf (ed.): Fluxus. Katalog výstavy České muzeum výtvarných umění v Praze, Dům U Černé Matky Boží, 15.11. 1995 – 28.1. 1996, Praha 1996
- KRAMÁŘ Vincenc: Kulturně politický program KSČ a výtvarné umění, Praha 1948
- KULKA Tomáš: Umění a kýč, Praha 2000
- KURZWEILOVÁ Věra: O výtvarné tvořivosti, in: Výtvarné umění I, 1950, 2-7
- KUSÁK Alexej: Kultura a politika v Československu 1945 – 1956, Praha 1998
- LAMAČ Miroslav: Myšlenky moderních malířů, Praha 1968
- LAUDE Jean: Umění černého světadílu, Praha 1973
- LEMKE Sieglinde: Primitivist Modernism – Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism, New York 1998

- LÉVI-STRAUSS Claude: Myšlení přírodních národů, Praha 1996
- LÉVY-BRUHL Lucien: Myšlení člověka primitivního, Praha 1999
- LEWIS WILLIAMS David: Mysl v jeskyni, vědomí a původ umění, Praha 2007
- MAGINCOVÁ Dagmar (ed.): Anima animus animace, Evasvankmajerjan. Praha 1998
- MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996
- MARENČIN Albert / NÁDVORNÍKOVÁ Alena: Sen, exotismus, interpretácia, surrealistická skupina v Československu, Banská Bystrica 1991
- MATYÁŠOVÁ Eva: Naivní malířství, Praha 1985
- MERHAUT Vladislav: Zápisky o Vladimíru Boudníkovi, Praha 1997
- MIKŠ František: Gombrich, Tajemství obrazu a jazyk umění, Brno 2008
- MORGANOVÁ Pavlína: Akční umění, Olomouc 1999
- NÁDVORNÍKOVÁ Alena: Umělci čistého srdce, Naivní a lidové umění, art brut, Sbírká Pavla Konečného, Muzeum umění Olomouc 2001
- NÁDVORNÍKOVÁ Alena: Art brut v českých zemích. Katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, 2008
- NÁDVORNÍKOVÁ Alena: K surrealismu, Praha 1998
- OTCOVSKÁ Květa / FRÍDLOVÁ Olga (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. 1., 2004²
- PÁNKOVÁ Marcela: Skupina 42, in: Jan Kotík, Texty 1939 – 1991. Katalog výstavy Národní galerie v Praze 1992
- PÁNKOVÁ Marcela: Pravoslav Kotík 1887-1970. Katalog výstavy Valdštejnská jízdárna, říjen-listopad 1991, Národní galerie v Praze
- PÁNKOVÁ Marcela (ed.): Jan Kotík, obrazy 1939 – 1969. Katalog výstavy Východočeská galerie Pardubice, květen – červen 1991
- PETIŠKOVÁ Tereza: Československý socialistický realismus 1948 – 1958, Praha 2002
- PETROVÁ Eva: Jitka a Květa Válovy. Katalog výstavy v Galerii V. Špály, Praha 1966
- PETROVÁ Eva: Trasa. Katalog výstavy, Severočeská galerie Litoměřice, 20. června – 1. září 1991
- POSPISZYL Tomáš: Padesátá léta – roky mezi budoucností a minulostí. Pokus o lokalizaci českého umění šesté dekády, in: Naděje a deziluze. Roky ve dnech, české umění 1945 – 1957. Mezioborové sympózium, 17. a 18. června 2010

- POTŮČKOVÁ Alena: Jitky a Květy Válovy. Katalog výstavy ve Středočeské galerii, Praha 1993
- POTŮČKOVÁ Alena / NEUMAN Ivan / HANEL Olaf (ed): Umění zastaveného času. Česká výtvarná scéna 1969 – 1985. Katalog výstavy, Praha 1996
- POTŮČKOVÁ Alena (ed.): Exotismy ve výtvarném umění XX. Století v Čechách a na Moravě. Katalog výstavy, České muzeum výtvarných umění v Praze, 12. 12. 2007 – 17. 2. 2008
- POTŮČKOVÁ Alena / KRÍŽOVÁ Alena / HORŇÁKOVÁ Ladislava: Folklorismy v českém výtvarném umění v XX. století. Katalog výstavy, České muzeum výtvarných umění v Praze, 30. 6. -19. 9. 2004
- PRAŽSKÁ IMAGINACE (ed.): Corpus delicti, Vladimír Boudník (kresby a dopisy 1956 – 1957), s.l. 1990²
- PRAŽSKÁ IMAGINACE (ed.): Vladimír Boudník, Z literární pozůstalosti, Praha 1993
- READ Herbert / ARCHER W.G. / MELVILLE R.: 40,000 years of Modern Art, London Institute of Contemporary Arts, 20 december 1948 – 29 january 1949
- RUBIN William (ed.): Primitivism in 20th Century Art, New York 1988
- SAID Edward W.: Orientalismus, Západní koncepce Orientu, Praha – Litomyšl 2008
- SALERNO Luigi: Primitivism, in: Encyklopedia of World Art, New York, McGraw Hill, 1972, vol.11, col. 705 – 716
- SLAVICKÁ Milena: Adriena Šimotová, výběr textů, redakce, úvod, komentáře, s.l. 1997
- SRP Karel: Václav Boštík. Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice 30.3. – 14.5. 1989
- SRP Karel/ ORLÍKOVÁ Jana: Jan Zrzavý, Praha 2003.
- STIBLÍK Jiří: Sto mistrovských děl, Muzea člověka v Paříži, in: Světová literatura 11, Praha 1966, 165 – 172
- SUMMERS David: Reálná metafora: pokus o novou definici „konceptuálního“zobrazení, in: KESNER Ladislav: Vizuální teorie, 2005, 121-154
- SCHAPIRO Meyer: Dílo a styl, Praha 2006
- ŠETLÍK Jiří: Cesty po ateliérech 1976 – 1986, Praha 1996
- ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ Pavlína / DUŠKOVÁ Dagmar (ed): České umění 1938 – 1989. programy, kritické texty, dokumenty, Praha 2001
- ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ Pavlína (ed): České umění 1939 – 1999, Programy a impulzy. Sborník sympozia, Praha 2000

ŠEVČÍKOVI Jana a Jiří: Galapágy, in: Květa Válová, Jitka Válová – obrazy. Katalog výstavy v Domě umění města Brna, Dům pánů z Kunštátu, Brno 1989

ŠMEJKAL František: Návraty k přírodě, in: Výtvarná kultura č.3/1990

TEIGE Karel: Vývojové proměny v umění, Praha 1966

VAN GOGH Vincent: Dopisy, Praha 1956

WINTER Tomáš: Primitivismus v českém umění 1900 – 1939 (diplomová práce na Filozofické fakultě University Karlovy v Praze), Praha 2001

WINTER Tomáš: Primitivové, děti, šílenci a média, K recepci umění přírodních národů a příbuzných projevů v Čechách třicátých let, in: Umění 48, 2000, 435-452

WINTER Tomáš: Dvojitá tvář exotismů, in: A2, č.4/2008, <http://www.advojka.cz/autori/tomas-winter>, vyhledáno 20.1. 2009

WORRINGER Wilhelm: Abstrakce a vcítění, Praha 2001

ZEMINA Jaromír (ed.): Věra Janoušková, Já to dělám takhle, Praha 2001

ZEMINA Jaromír (ed.): Václav Boštík, práce z let 1936 – 1989. Katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 25. listopad 1999 – 23. leden 2000

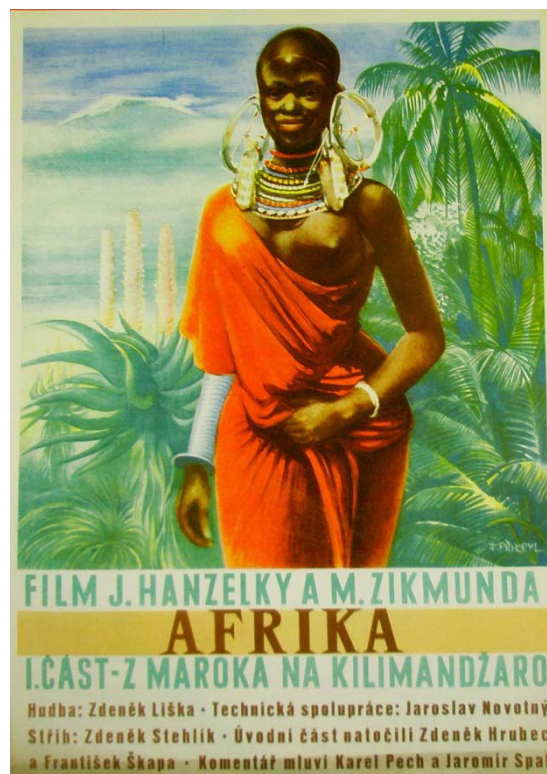
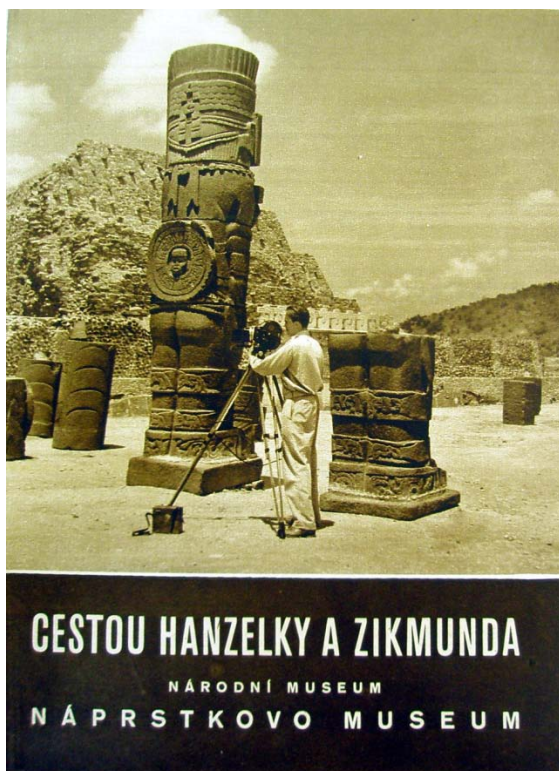
ZEMINA Jaromír / PADRTA Jiří (ed.): Václav Boštík, výběr z díla 1936-1997. Katalog výstavy galerie Aspekt, Brno, 1998

ZHOŘ Igor / HORÁČEK Radek / HAVLÍK Vladimír: Akční tvorba, Olomouc 1991

ZRZAVÝ Jan: Vzpomíná na dětství, domov a mladá léta, Praha 1971

- <http://www.jedinak.cz/stranky/txtkotik.html> ,vyhledáno 13. 5. 2010
- <http://tao.kvalitne.cz/4.html>, vyhledáno 27. 5. 2010
- <http://www.acb.cz/Kotik-Pravoslav-Atelier-18629>, vyhledáno 27. 5. 2010
- http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/rozhovory-z-kultury/do-pekla-nechci_1809.html, vyhledáno 20. 5. 2010
- http://www.rozhlas.cz/mozaika/neprehlednete/_zprava/490739, vyhledáno 20. 5. 2010
- http://www.metmuseum.org/toah/hd/smpa/hd_smpa.htm, vyhledáno 5. 6. 2010
- <http://artlist.cz/index.php?id=502&lang=0>, vyhledáno 10. 6. 2010
- <http://www.dptips-central.com/brassai.html>, vyhledáno 10. 6. 2010
- <http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/modernism-modernity/v010/10.1conley.html>, vyhledáno 10. 6. 2010
- <http://www.magna.tym.cz/katalog/vjanouskova.pdf>, vyhledáno 29.7. 2010

Obrazová příloha



1. Úvodní strana katalogu výstavy Cestou Hanzelky a Zikmunda 1951 -1952, Náprstkovo muzeum, Archiv Náprstkova muzea.
1. Plakát k filmu J. Hanzelky a M. Zikmunda, Afrika, 1. část z Maroka na Kilimandžáro, Archiv Náprstkova muzea.



2. Fotografie z výstavy: Kongo, 1962, Archiv Náprstkova muzea.



2. Fotografie z výstavy: Kongo, 1962, Archiv Náprstkova muzea.



3. Jiří Trnka: Rodina Ubu, kolem 1965, kombinovaná technika, lepenka, 60 x 43,5 cm, Státní galerie ve Zlíně.
4. Jiří Trnka: Šašek hnědobílý, 1966, polychromované dřevo, 48 cm, Národní galerie v Praze.



4. Jiří Trnka: Podzim II, 1966, polychromované dřevo, 58 cm, Národní galerie v Praze.
 4. Jiří Trnka: Básnické dílo, Král Lávro, 1962, tisk z výšky, Karel Havlíček Borovský.



5. Jiří Trnka: Ilja Muromec a Slavík loupežník, Pohádky, K. J. Erben, 1940, kombinovaná technika, ilustrace pro Melantrich.
 5. Jiří Trnka: Tři zlaté vlasy Děda-Vševěda. Pohádky, K. J. Erben, 1940, ilustrace.



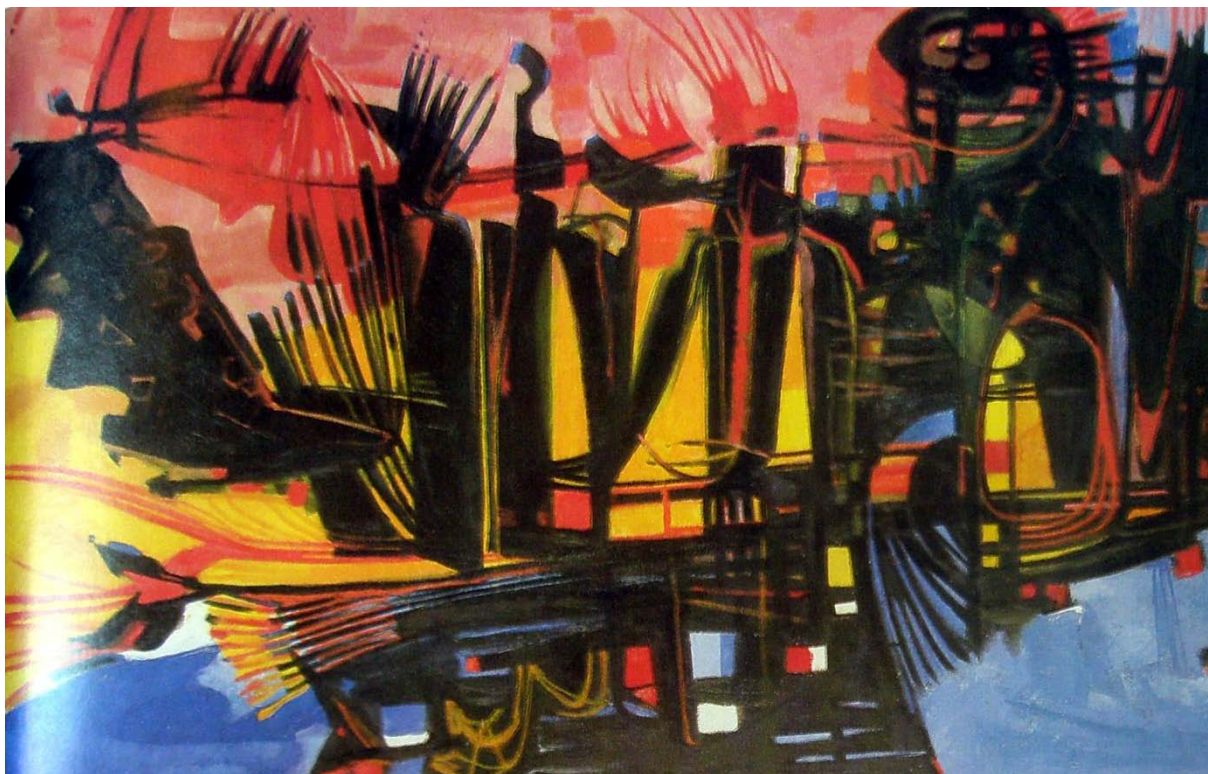
6. Jiří Trnka: Staré pověsti české, 1952, celovečerní, námět A. Jirásek a Kosmova kronika, scénář: Jiří Brdečka, Jiří Trnka, výtvarník: Jiří Trnka, Jan Rychlík.



9. Jan Zrzavý: Kleopatra II, (výsledná verze), 1912 – 1957, tempera, zlato, plátno na překližce, 202x181 cm, Národní galerie v Praze.



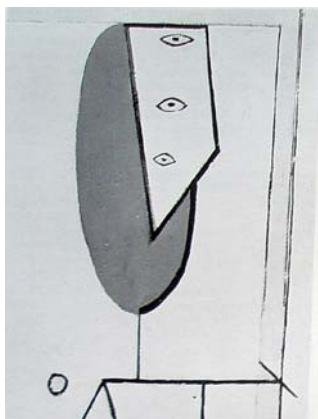
10. Pravoslav Kotík: V ateliéru, 1943, olej na plátně, 116x90 cm, Galerie výtvarného umění Cheb.



10. Pravoslav Kotík: Živly, 1959, olej na plátně, 96x117 cm, Národní galerie.



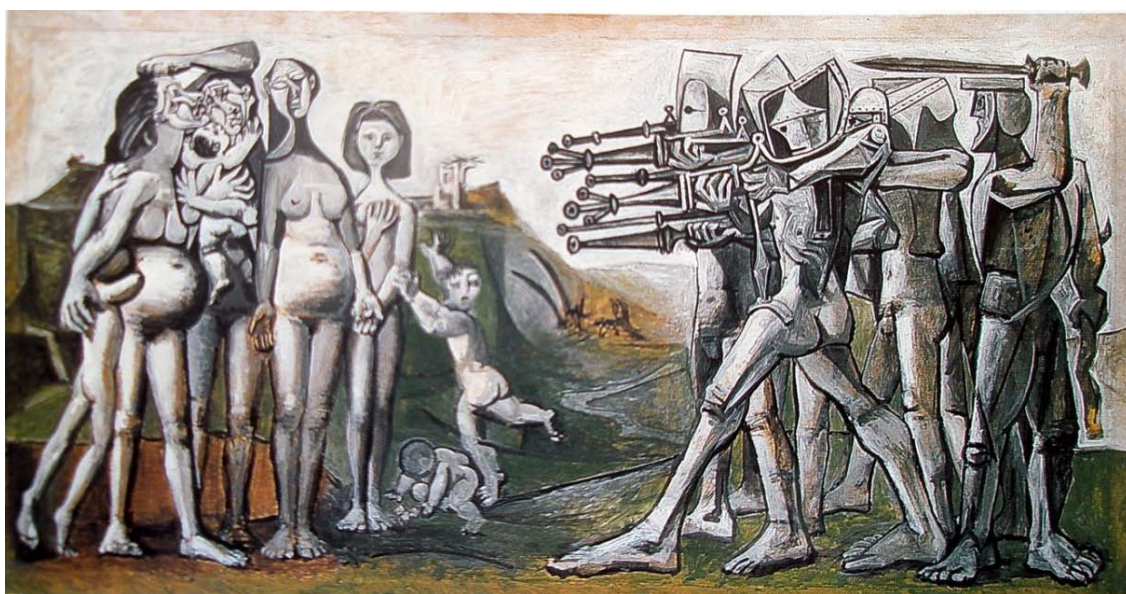
11. Picassova sbírka objektů přírodních národů, vila La Californie, Cannes, fotografoval Claude Picasso 1974.



11. Pablo Picasso: Ateliér (detail), 1927-1928, olej na plátně, 149,9x231,2, Muzeum moderního umění, New York.
11. Republika Kongo: maska Kwele, dřevo, 38 cm, soukromá sbírka Paříž.



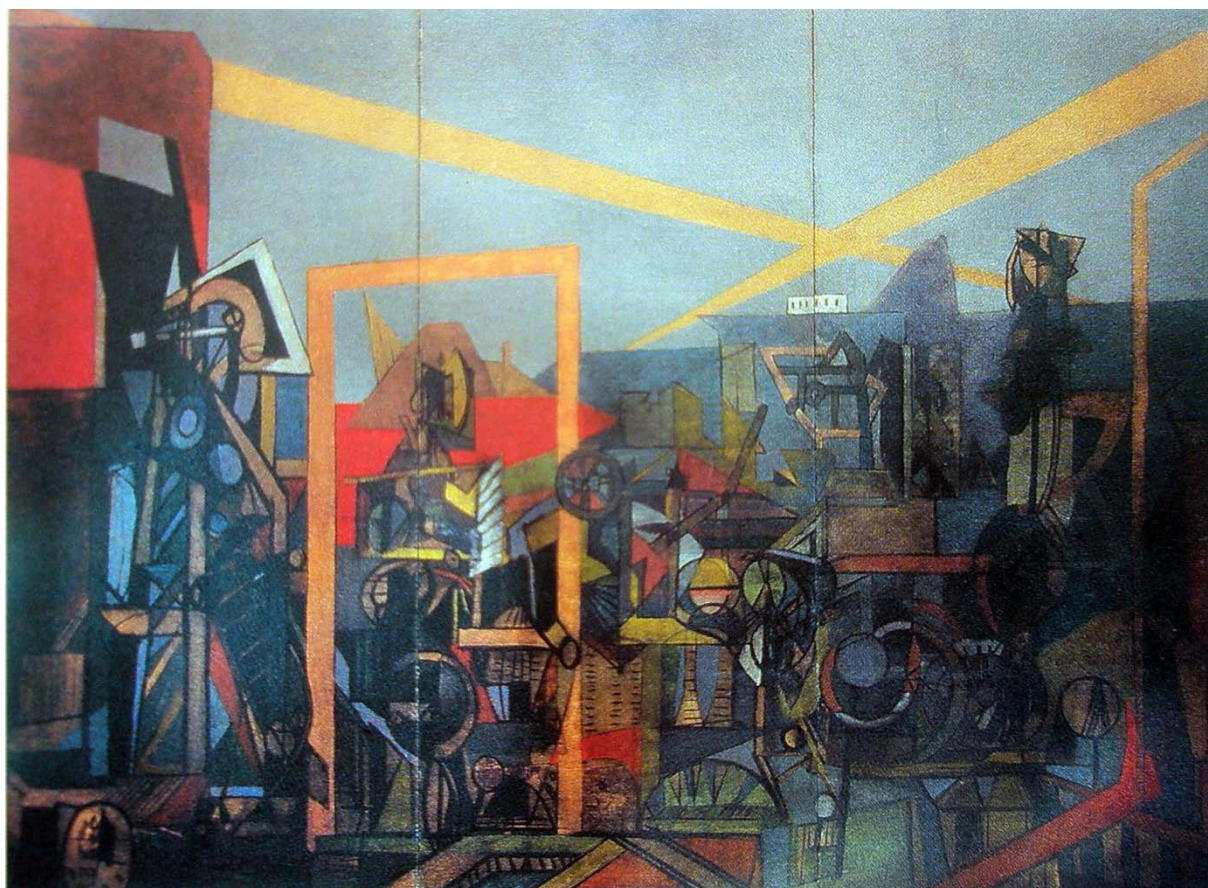
12. Pablo Picasso: Guernica, 1937, 351x782 cm, Museo Nacional de la reina Sofía, Madrid.



13. Pablo Picasso: Masakr v Koreji, 1951, olej na překližce, 110 x 210 cm, Musée Picasso v Paříži.



13. František Hudeček: Barbaři, 1946, olej n plátně, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

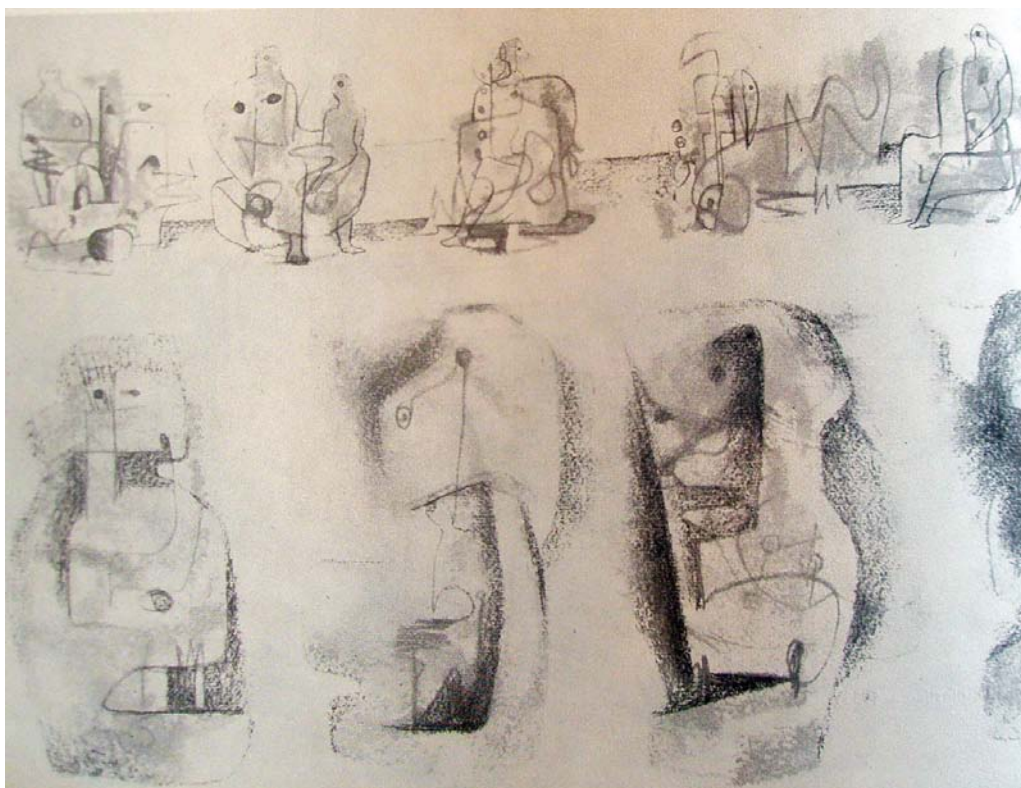


13. František Gross: Město při náletu, 1946, olej na lepence, 240 x 320 cm, Galerie středočeského kraje.



14. Jan Kotík: Figura, 1939, dřevořez, 23x11 cm.

14. Henri Matisse: Tanec, 1909-1910, olej na plátně, 260x391cm, Ermitáž, Sankt Petersburg



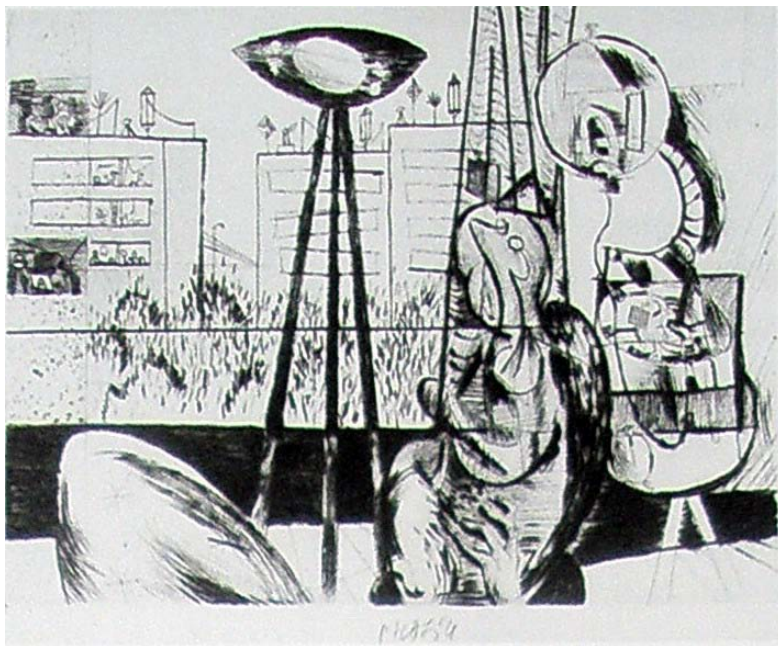
14. Henry Moore: kresba (detail), 1937. (Publikováno v katalogu z katalogu: Henry Moor, Národní galerie v Praze, Štemberský palác na Hradčanech, červen 1966.)



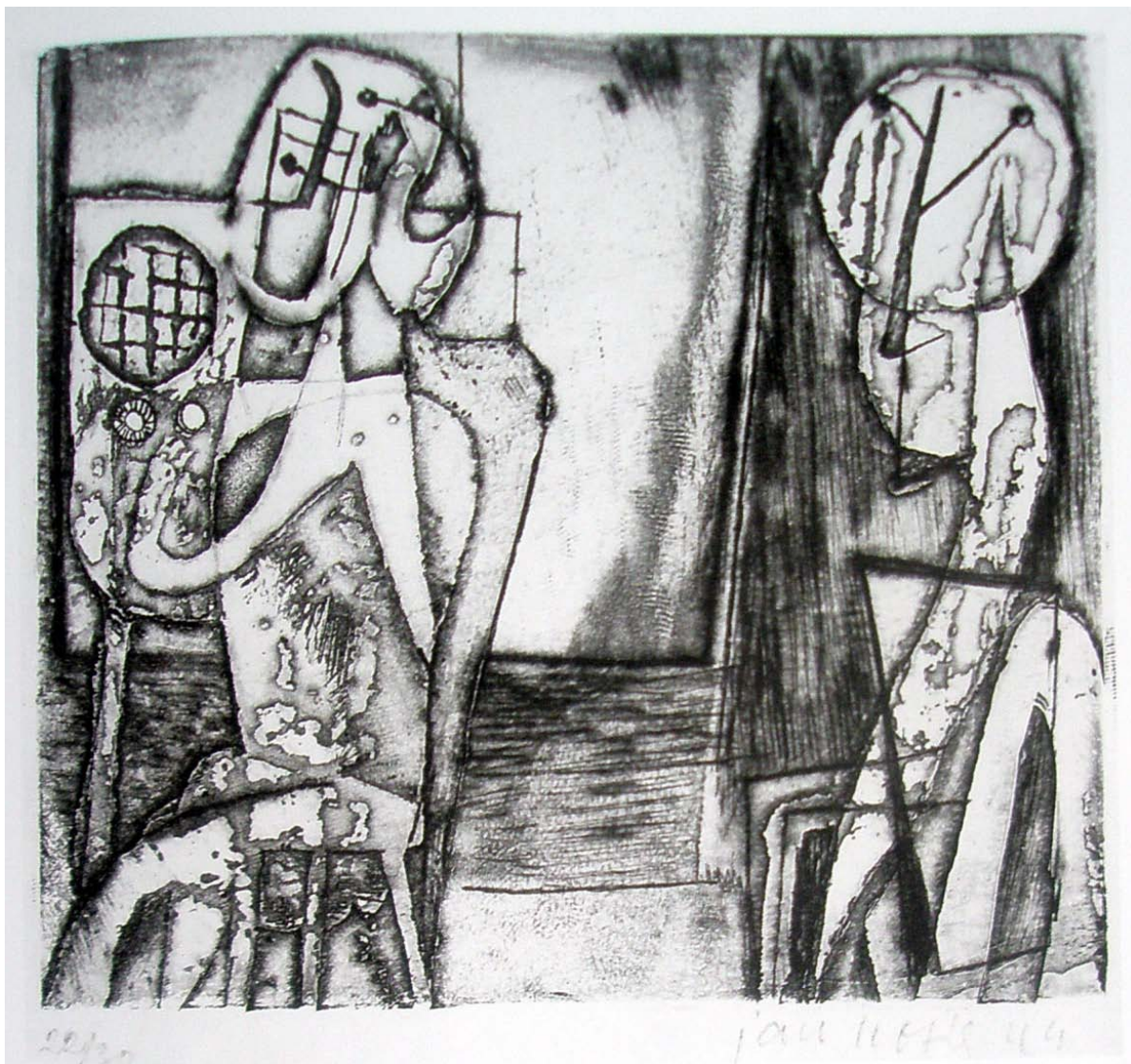
15. Alberto Giacometti:
Neviditelný objekt, 1934, 156,2 cm, Yale University Art Galllery, New Haven, formálně
kolekce Matty, fotografovala Dora Maar, publikováno André Bretonem L'amour fou,
Paris 1937.
15. Jan Kotík: Cyklista. 1940, olej na plátně, 110x79 cm, Západočeská galerie v Plzni



15. Jan Kotík: Deštivý den, 1940 – 1941, 80x110 cm, olej na plátně, Středočeská galerie v Praze.



16. Jan Kotík: Interiér, 40. léta, suchá jehla, 15,5x19,5 cm.



16. Jan Kotík: Figury, 1944, lept, 9,5x10,7 cm.



16. Jan Kotík: Večer, 1946, suchá jehla a akvatinta, 17,5x24,1 cm, Národní galerie v Praze.



16. Jan Kotík: Město, 1947, olej na plátně, 117x178 cm, Krajská galerie v Hradci Králové.



16. Jan Kotík: Interiér, 1947, lept, 12x15,8 cm.



17. Vladimir Baranoff-Rossiné: Symphony Number 1, 1913, polychromované dřevo a kombinované médium, 161,1x72,2x63,4 cm, The Museum of Modern Art, New York.

17. Baga, Guinea: Pták, ozdobná pokrývka hlavy, malované dřevo, 52 cm, Musée de l'Homme, Paris.



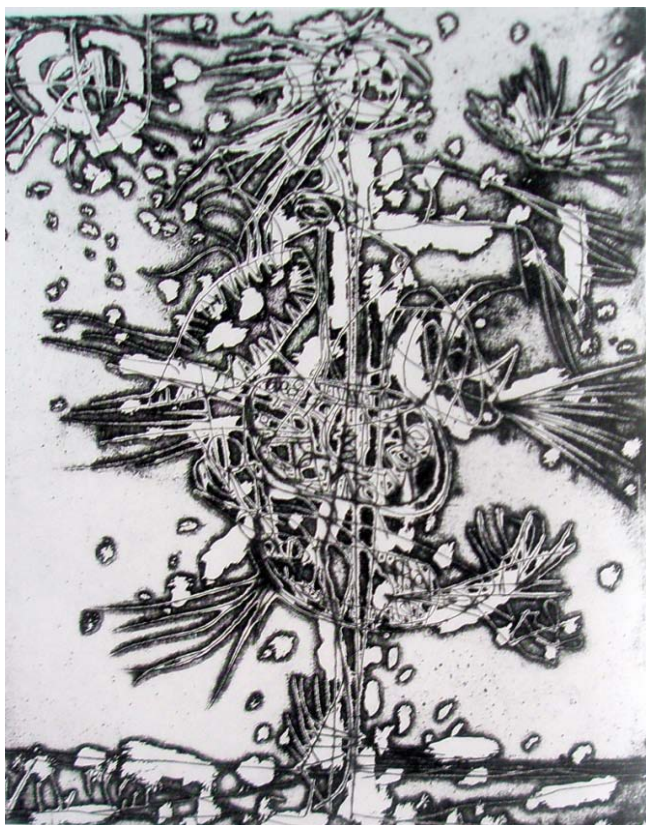
17. Max Weber: Interiér s ženou, 1917, olej na plátně, 463x597 cm, Forum Galery, New York.



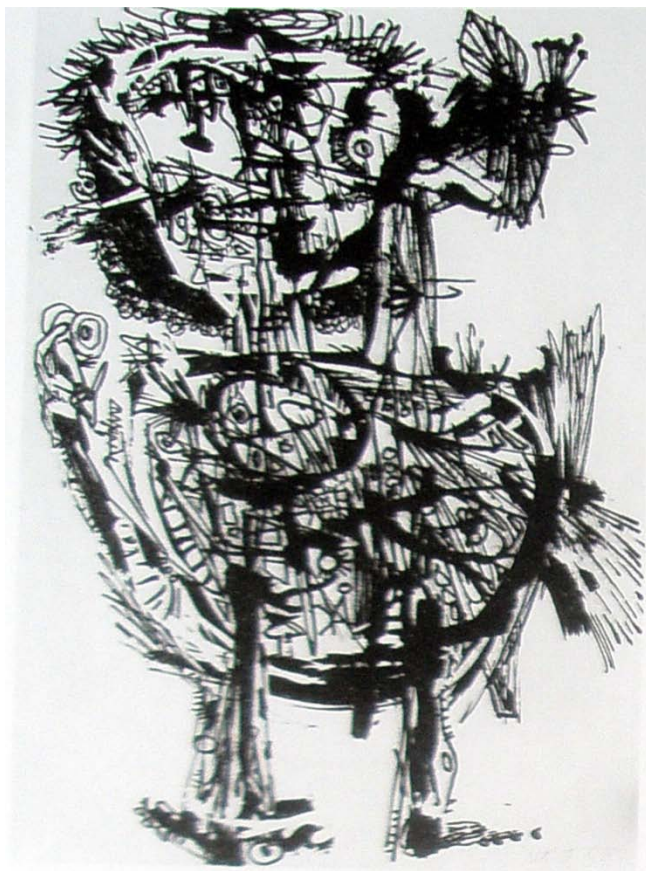
18. Asger Jorn: Bez názvu, litografie, (jedna z cyklu osmi), 1945, 31,9x47,8 cm, MOMA.



19. Jan Kotík: Slunce, voda, vzduch, 1958, vitráž, Expo 58 v Bruselu, Československý pavilon.



20. Jan Kotík: Téměř figura, 1958, lept, 21,2x16,5 cm.



20. Jan Kotík: Figura, 1958, litografie, 20,7x15,2 cm.



20. Jan Kotík: Hlava krále, 1959, olej na plátně, 130x97 cm, soukromá sbírka.



21. Jan Kotík: Deukalion, 1960, olej na plátně, 162x130 cm, Národní galerie v Praze.



22. Jan Kotík: Co všechno je v krajině, 1960, lept, 16,6x21 cm.



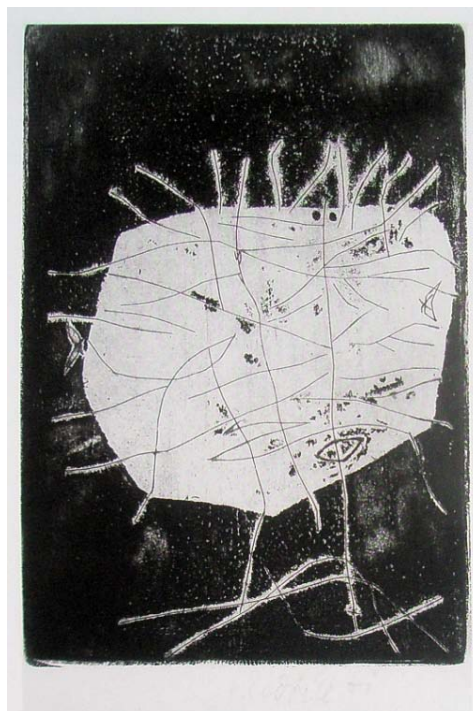
14. Mangbetu?, Zaire: malovaná látka, 145 cm, Musée des Arts Africains and Océaniens, Paris.
14. Paul Klee: Plakát pro komedianty, 1938, kolorovaná pasta, 48,5x32 cm, soukromá sbírka, Švýcarsko.



14. Juan Miró: Dekorace keramiky, 1945, 12,5 x 19,5 cm.



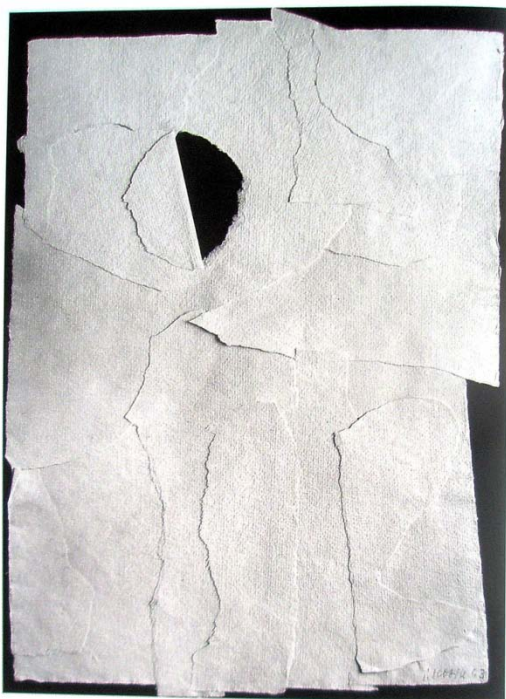
- 14. Maska, Namau, (Papua Nová Guinea), malovaná kůra, látka a rákos, 244 cm, Národní muzeum Irsko, Dublin.
- 14. Irian Jaia, Jezero Santani, (Nová Guinea), malovaná látka, 88 cm, soukromá sbírka, dříve ve sbírce Henriho Matisse.
- 14. Asmatký štít, Irian Jaya, (Nová Guinea), malované dřevo, 193 cm, sbírka Serge Brignone, Bern.



22. Jan Kotík: Malba, 1961, olej na plátně, 45x97 cm, soukromá sbírka.
22. Jan Kotík: bez názvu, 1961, lept, 13,5x9 cm.



22. Jan Kotík: Herakleitos, 1962, olej na plátně, 130x114 cm, Národní galerie v Praze.



22. Jan Kotík: bez názvu, 1963, koláž, 60x45 cm.



22. Jan Kotík: Sbírka, 1964, kombinovaná technika.



22. Jan Kotík: Plochy a tvar v prostoru, 1964, kombinovaná technika, olej, email, 127x143,5 cm, Národní galerie v Praze.



22. Jan Kotík: Buratio al Pincio, 1965, olej na plátně, 146x162,5 cm, Národní galerie v Praze.



23. Jan Kotík: Kvantitativní interpretace, 1967, malba na prostorové konstrukci, dřevo, sololit, plátno, 97x130x16 cm, Národní galerie v Praze.

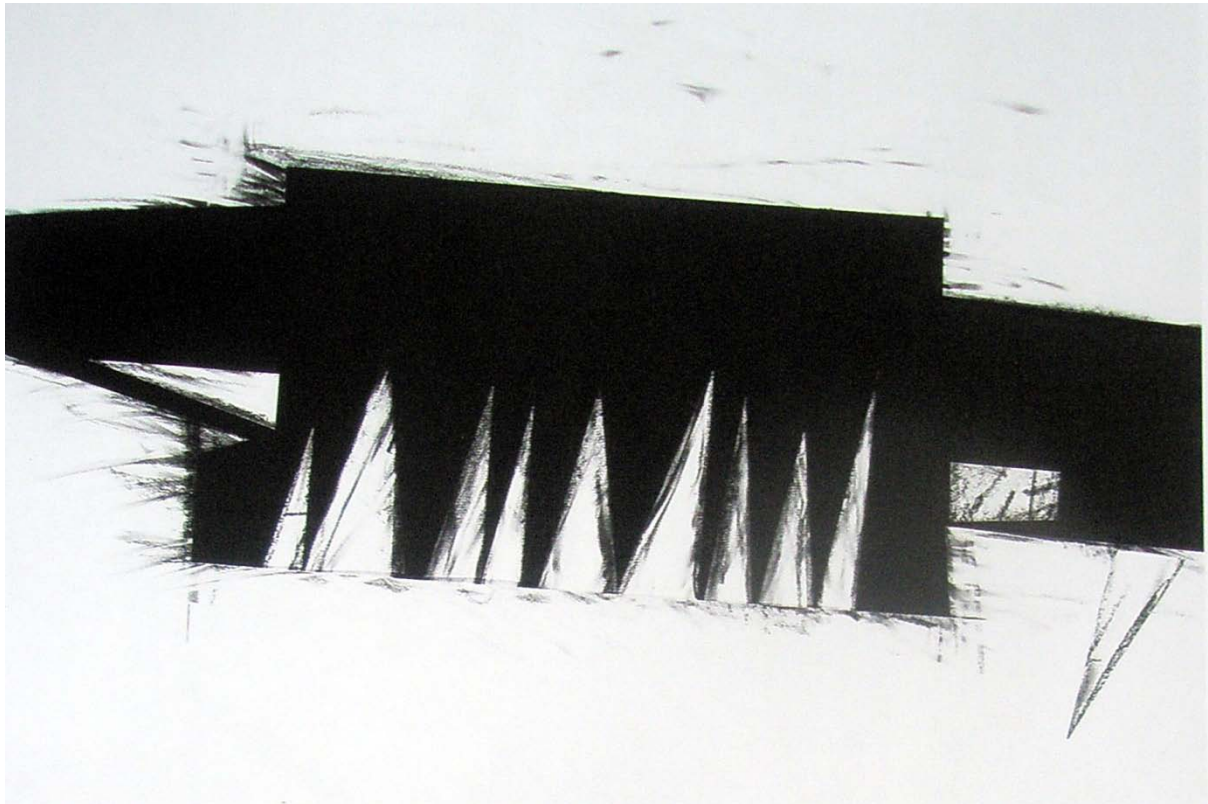


24. Otto Piene: Venuše Willendorfská, 1963, olej a kouř na plátně, 150 x 200 cm, Amsterdam Stedelijk Museum.

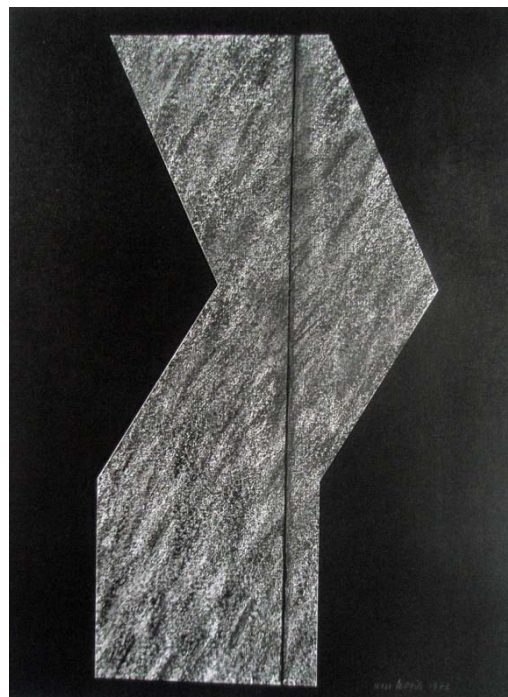


24. Pablo Picasso: Le Masque I, 4.2.1963, barevná litografie, 30,5 x 23 cm.

24. Pablo Picasso: Le Masque II, 4.2.1963, barevná litografie, 30,5 x 23 cm.



25. Jan Kotík: Jakási jeskyně, 1979, grafit, koláž, 55,5 x 70 cm.



25. Jan Kotík: Kresba, 1980, tempera, grafit, 66 x 50 cm.

25. Jan Kotík: Plocha, 1976, koláž, grafit, 100 x 70 cm.



26. Jan Kotík: (Horda) Náčelník, 1989, kombinovaná technika.



27. Květa Válová: Žena a chléb, 1957, olej na plátně, 93,5x76 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou



28. Constant Permeke: Těžké časy, nedatováno (1880 -1954), úhel na papíře, 22x36 cm, Galerie Lingier



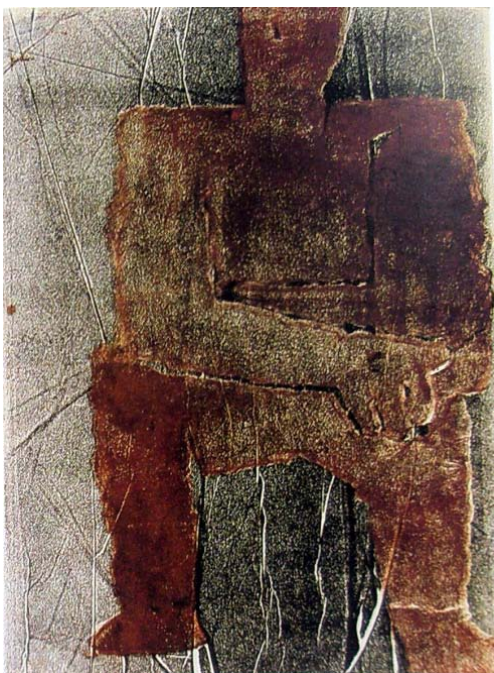
28. Ferdinand Leger: Náčrty pro cyklisty, fragment, 1944, malba.



29. Květa Válová: Tvary a figury (Ostrov), 1965, olej, latex, plátno, 45, 5x68,5 cm, soukromá sbírka.



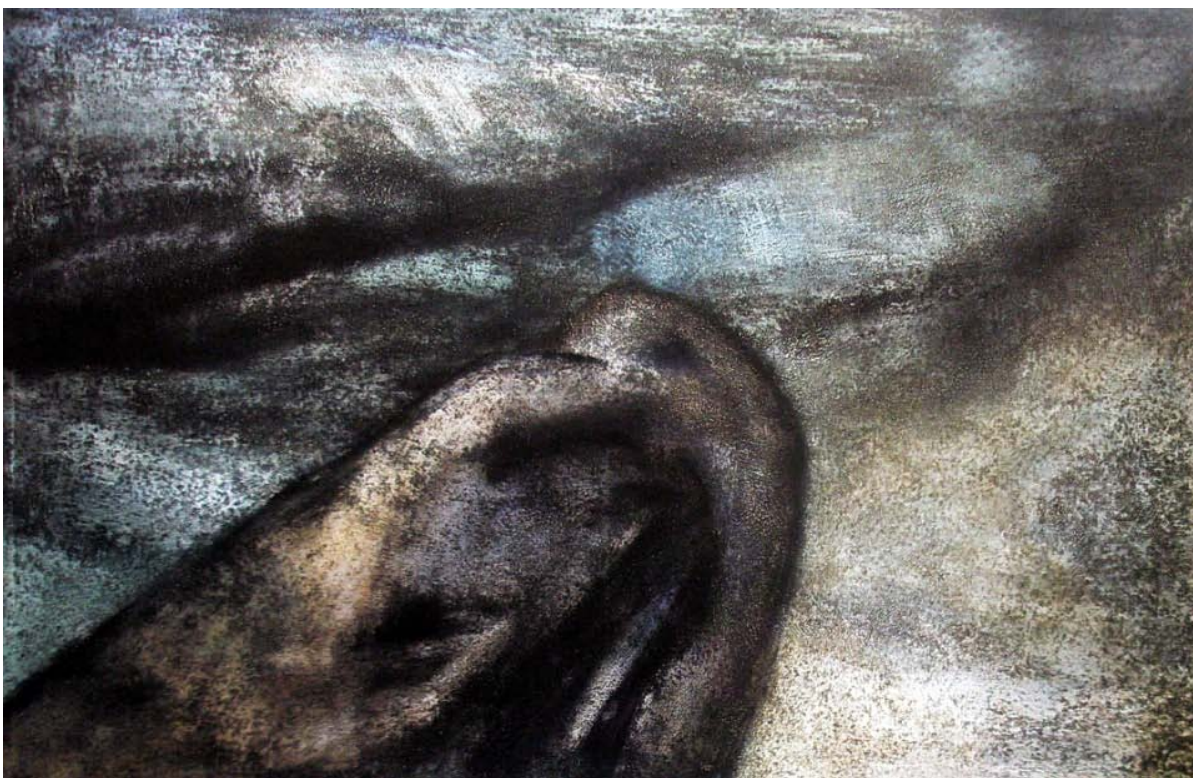
29. Květa Válová: Lidé a doba, 1965, olej, písek, plátno, 65x69 cm, soukromá sbírka.



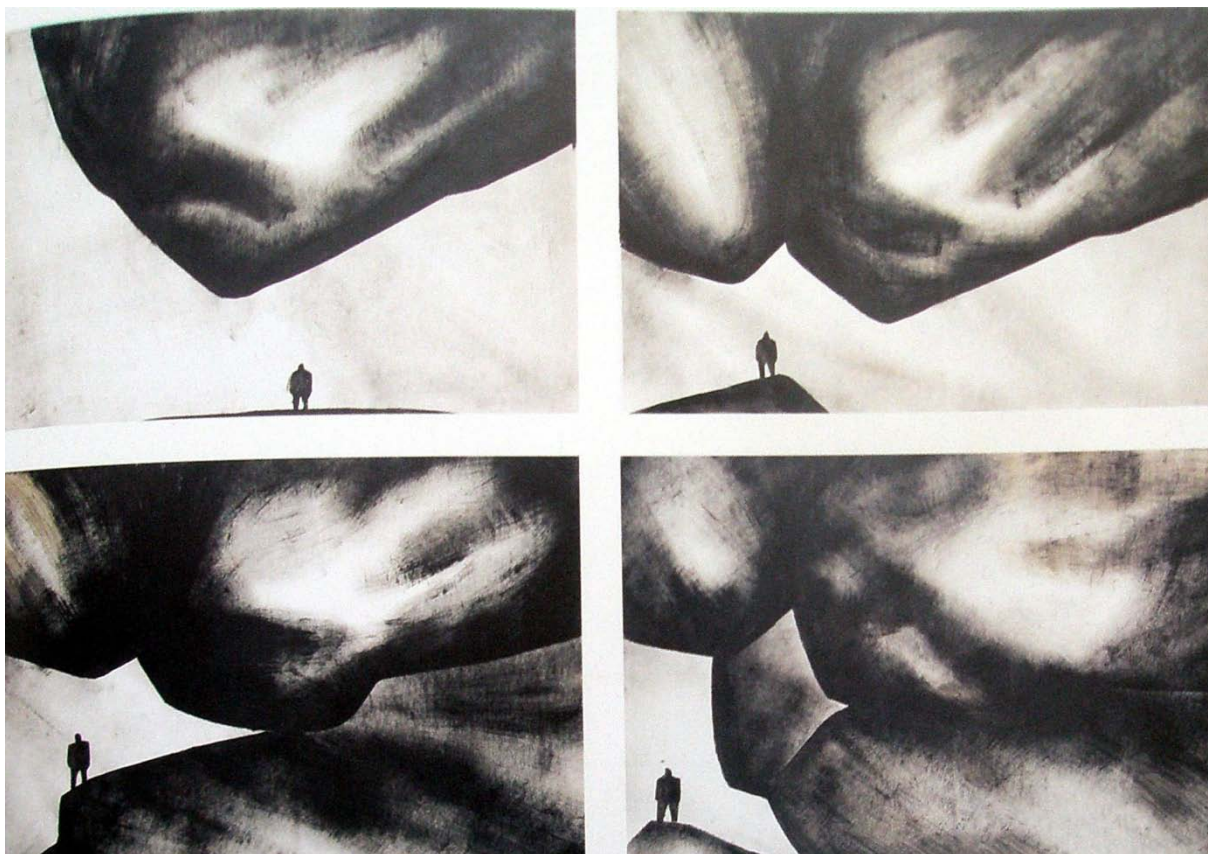
29. Květa Válová: Sedící muž, 1964, monotyp, 30x22 cm, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava.



29. Květa Válová: Lidé a hutě, 1973, monotyp, 64x88 cm, soukromá sbírka.



29. Květa Válová: Kámen a tvar, 1978, olej, písek, plátno, 162x104 cm, Národní galerie v Praze.



29. Květa Válová: Člověk a kámen I-IV, 1982, monotyp, 67x97 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou.



29. Květa Válová: Oheň, 1988, olej na plátně, 150x160 cm, soukromá sbírka.



29. Jitka Válková: Zápasníci, 1958, monotyp, akvarel, 62x32 cm, Staročeská galerie v Litoměřicích.



29. Jitka Válková: Genius loci, 1965- 68, kresba na papíře, 5x101 cm, soukromá sbírka.



29. Jitka Válková: Útěk, 1870, suchá jehla, papír, 22,3x29,1 cm, Galerie výtvarných umění, Karlovy Vary.



29. Jitka Válková: Svědkové minulosti (V ateliéru), 1966, olej, aplikace grafiky, asambláž, písek, plátno, 124,5x100,5 cm, České muzeum výtvarných umění, Praha.



29. Jitka Válková: Svatební kytice, 1974, uhl, akvarel, papír, 88x62,3 cm, soukromá sbírka.



30. Jitka Válková: Poslední dotyk, 1983-1986, olej na plátně, 160x145 cm, soukromá sbírka.



29. Jitka Válková: Rozhovor, 1983, olej, písek, plátno, 162,5x120 cm, Národní galerie v Praze.



29. Jitka Válková: Podpírán, 1990, olej na plátně, 235x141 cm, České muzeum výtvarných umění, Praha.

Vladimír Boudník



31. Vladimír Boudník: 1956, lavírovaná kresba tužkou, výstřížek z novin.
 32. Vladimír Boudník: Aktivní grafika 1955, 12/ 100, kombinovaná technika.



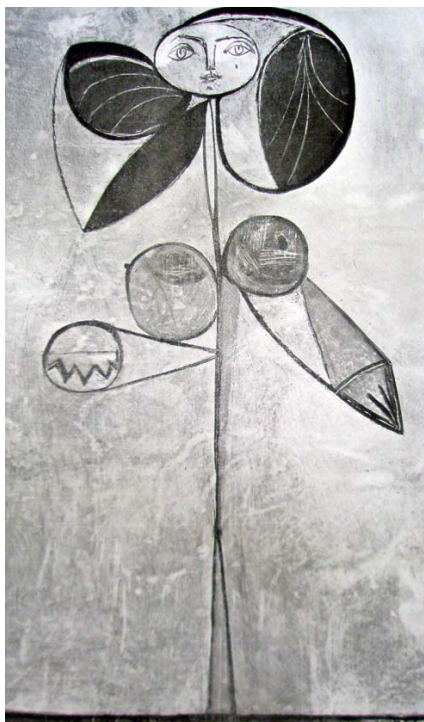
33. Vladimír Boudník: Explosionalismus, 1956, kombinovaná technika.
 33. Vlamir Boudík: Dekalky vkládané do poznámkových alb, 1.polovina 50. let, soukromá sbírka.



35. Vladimír Boudník: 77 bez názvu, Vodník, Pes z Marsu, bez názvu, Indián z Venuše, Astronaut, 1960, monotyp, různé formáty do 94 x 58 mm, Galerie hlavního města Prahy.



34. Vladimír Boudník: Zvíře křížené s rostlinou, papír, tužka, pastel 1956



35. Pablo Picasso: Metamorfóza, 1947, olej na plátně, 146 x 89 cm, Paris.

35. Josef Kovář: Přerod Jupiterů, medijní kresba, barevné tužky, papír, 11.12.1905, 1 hod. 8 min.



36. Vladimír Boudník: Variace na Rorschachovy testy, (Věstonická Venuše), 1967, symetrická grafika, 490 x 344 mm, Národní galerie v Praze.

36. Vladimír Boudník: Variace na Rorschachovy testy, (Věstonická Venuše), 1967, symetrická grafika, 490 x 345 mm, soukromá sbírka.

Jan Křížek



38. Výstava Jana Křížka ve Foyer l'art brut, Galerie René Drouin, Paříž, únor 1948



39. Jan Křížek: bez názvu, nedatováno (kolem 1958), rytá sádra.



39. Jan Křížek: bez názvu, 1958, kvaš, papír.



39. Jan Křížek: bez názvu, nedatováno (kolem 60. léta), tuš, akvarel, papír.

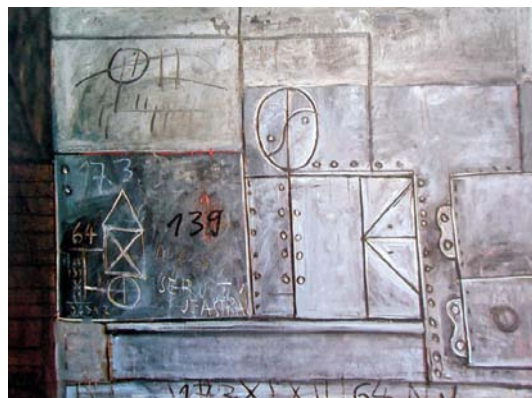
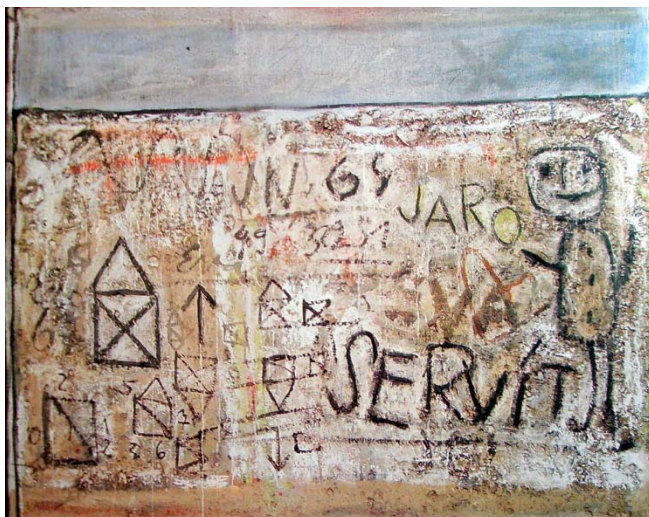
39. Jan Křížek: bez názvu, 1957, akvarel papír.



37. Juan Miró: Dekorace z keramiky, fragment, 1945, 20 x 15 cm. Publikováno v Cahiers d'art 1945-1946.

38. Juan Miró: Malba v průběhu, 1945. Publikováno v Cahiers d'art 1945-1946.

Jiří Načeradský



40. Jiří Načeradský: Jaro, 1964, akronex na plátně, 110x141 cm, soukromá sbírka.

40. Jiří Načeradský: Šedý plech, 1964, olej na plátně, 162x120 cm, Galerie hlavního města Prahy.



40. Jiří Načeradský: Hysterický dvojportrét, 1964, olej na plátně, soukromá sbírka.

40. Jiří Načeradský: Noc, zvířata, 1964, olej na plátně, 130x140 cm, Národní galerie v Praze.



41. Jiří Načeradský: Vás vy ženy jsem míval rád, 1966, akronex, křída, plátno, 135x162 cm, Národní galerie v Praze.

Václav Boštík



42. Václav Boštík: Jitřní světlo, 1937, olej na lepence, 42x36 cm.



43. Václav Boštík: Panna Maria s ježíškem, 1941, olej na lepence.



43. Václav Boštík: Postava, 1941, koláž.



43. Václav Boštík: Hlava, 1941, pískovec, 18 cm.

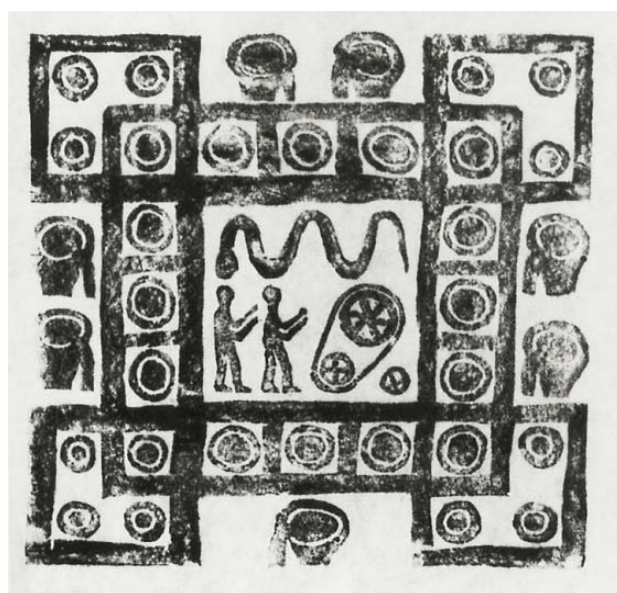
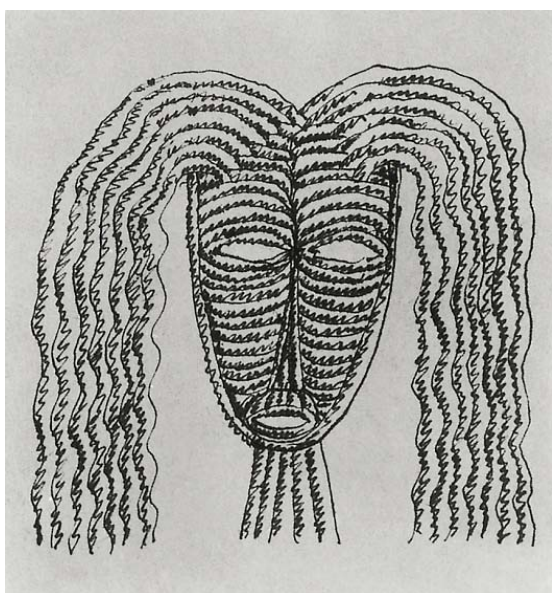


44. Václav Boštík: Krychle, 1941, olej na lepence, 50x41 cm.



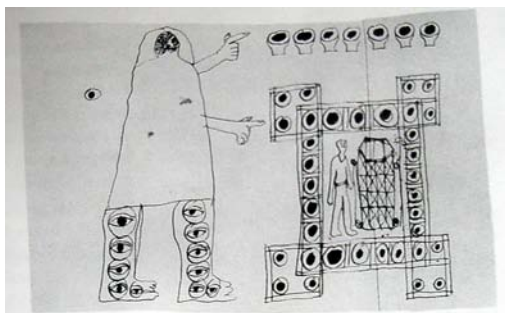
43. Václav Boštík: Anděl, 1941, vaječná tempera na dřevěné desce, 15,5x14 cm.

43. Václav Boštík: Idol, 1943, olej na plátně, 28x18 cm.



43. Václav Boštík: Fantastická hlava, 1946, soukromá sbírka.

43. Václav Boštík: Kresba k Apokalypse, 1945, soukromá sbírka.



43. Václav Boštík: Apokalyptický motiv, 1945, kresba.



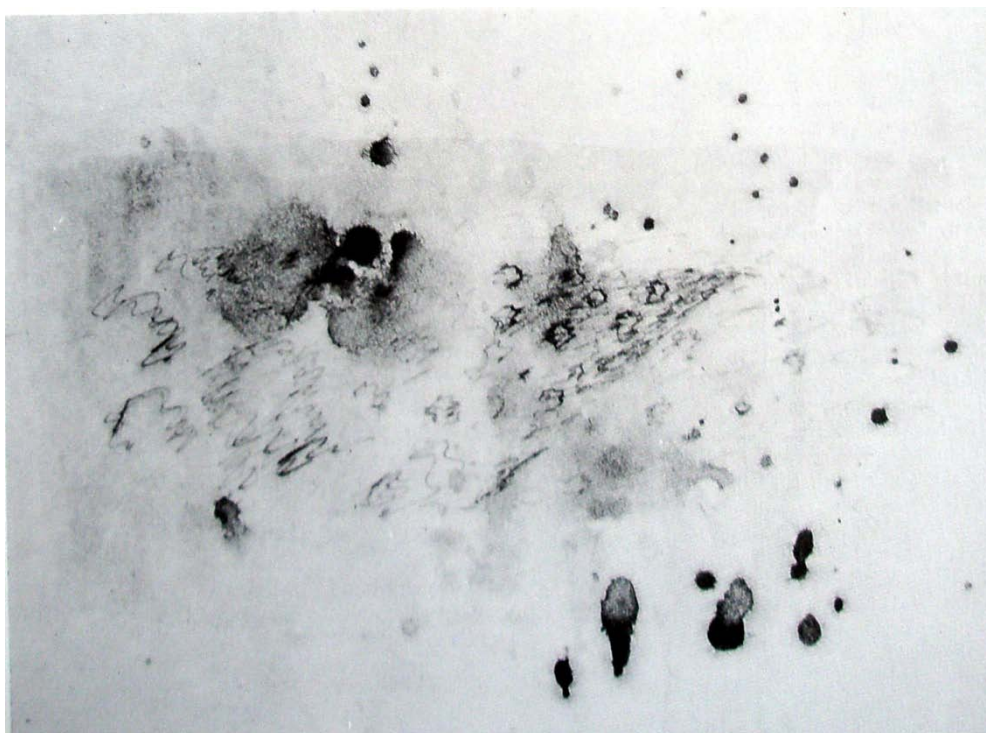
43. Václav Boštík: Hlava, 1945-46, pískovec

45. Paul Klee: Flora Narcis, 1939, kvaš na papíře, 30 x 21 cm, Berne. Reprodukce z časopisu: Cahiers d'art, 1945-1946, 73.



45. Václav Boštík: Hlava I, (Černá hlava) 1947, olej na plátně, 32x25 cm.

45. Václav Boštík: Hlava, 1947, olej na plátně, 40x25 cm.



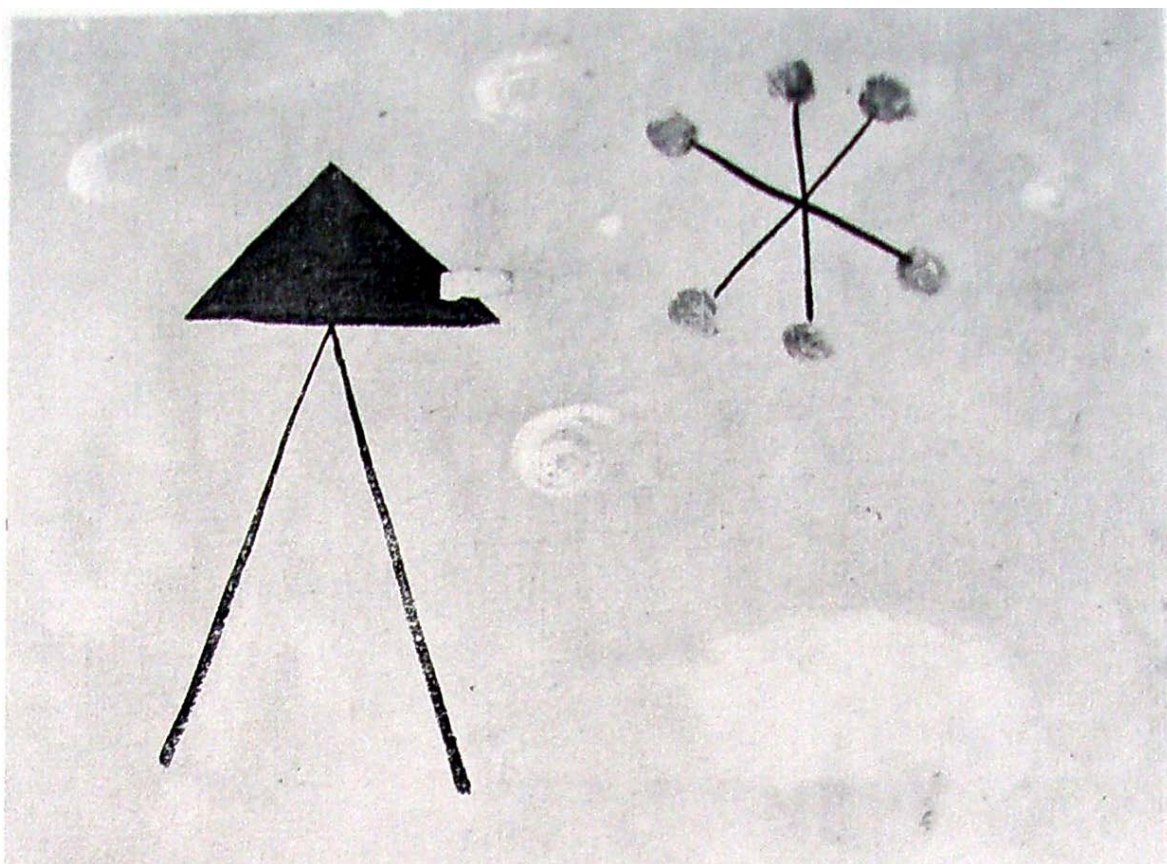
44. Václav Boštík: Krajina, 1942, inkoust, papír, 17,5x25,5 cm.



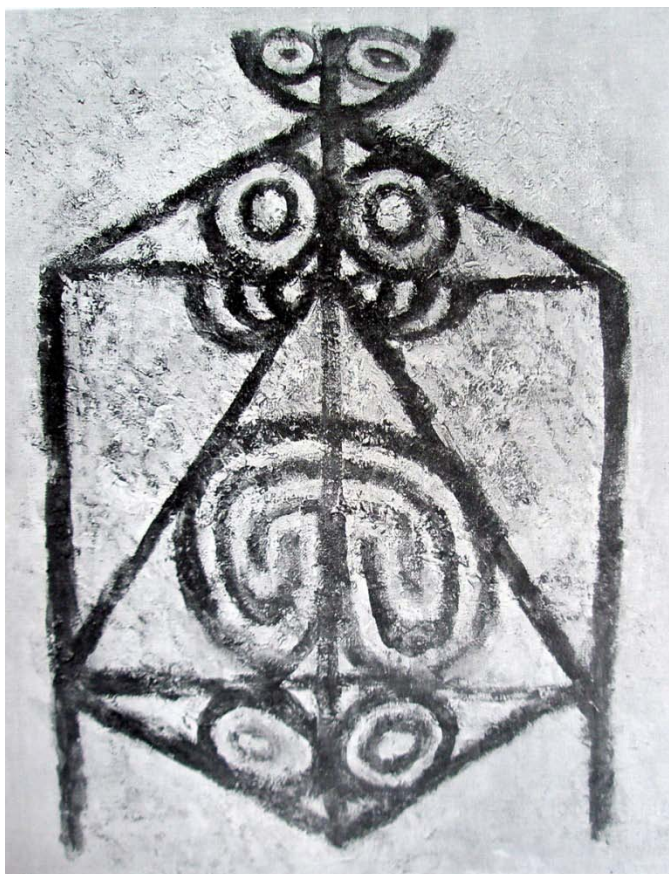
44. Václav Boštík: Červená a zelená, 1945, olej na plátně, 20x16 cm.



46. Václav Boštík: Lebka VI, 1954, olej na plátně.



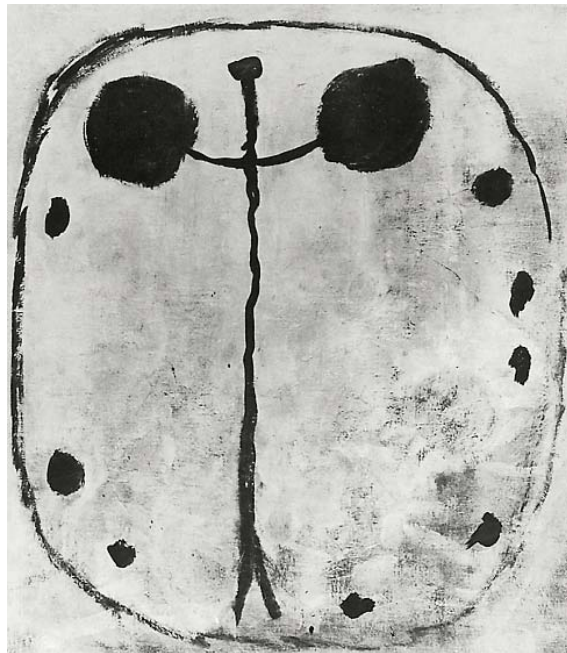
45. Václav Boštík: Vesmír, 1957, olej na plátně, 50x64 cm.



47. Václav Boštík: Figurativní kompozice, 1957, olej na plátně, 30x40 cm.



47. Václav Boštík: Noc, 1957, olej na plátně, 50x40 cm.



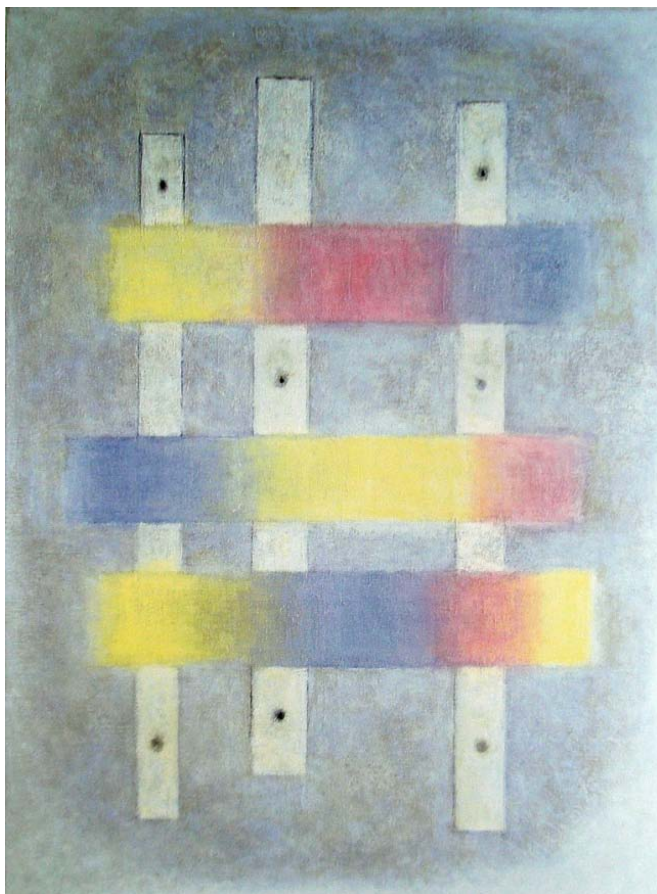
47. Václav Boštík: Antický bojovník, 1959, olej na plátně, 44x37 cm.



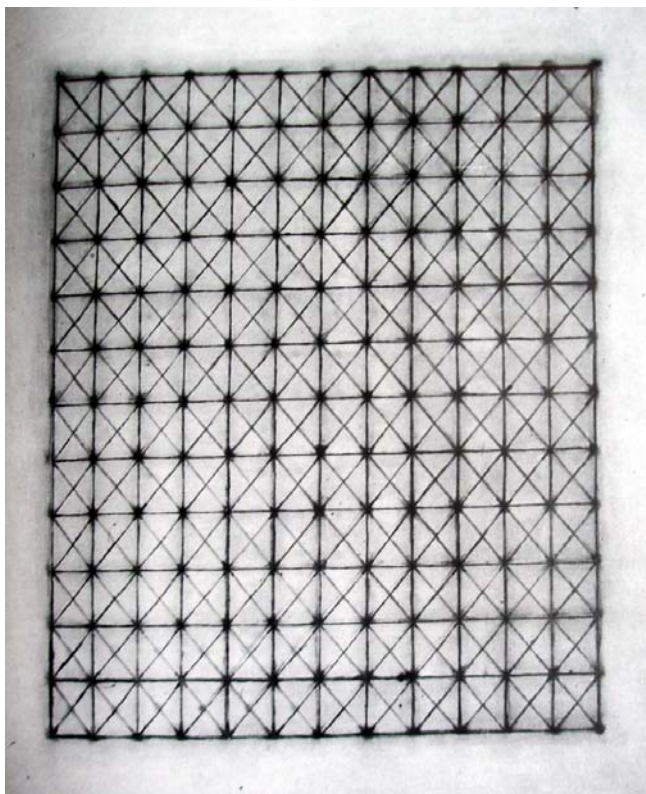
47. Václav Boštík: Prostor, hmota, světlo, 1958, olej na plátně.



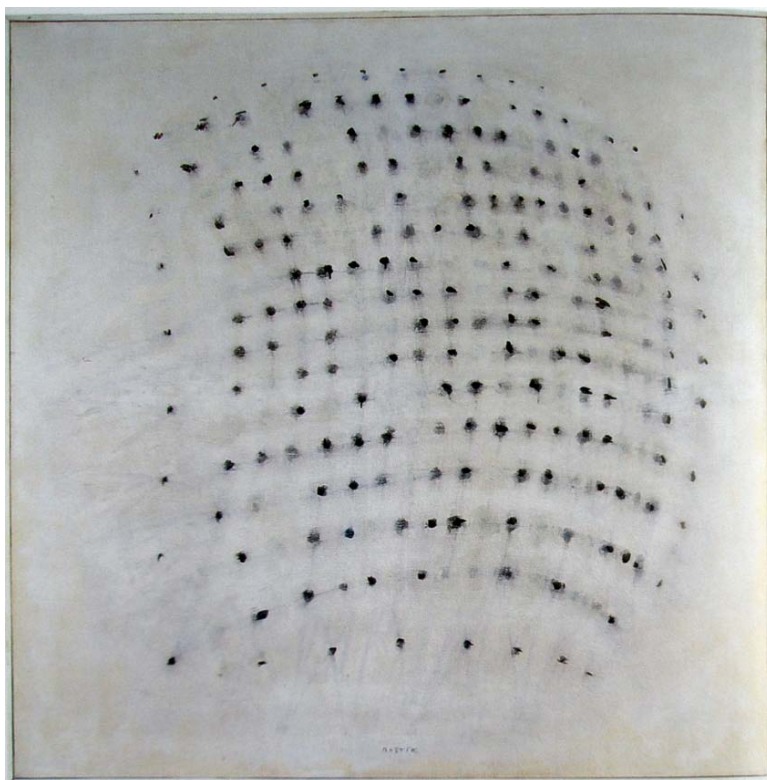
47. Václav Boštík: Bez názvu, 1962, olej plátno, 28x32 cm.



47. Václav Boštík: Barevná architektura, 1964, olej na plátně, 130 x 97 cm.



48. Václav Boštík: Uzlové body, 1967, olej na plátně, 130 x 162 cm.

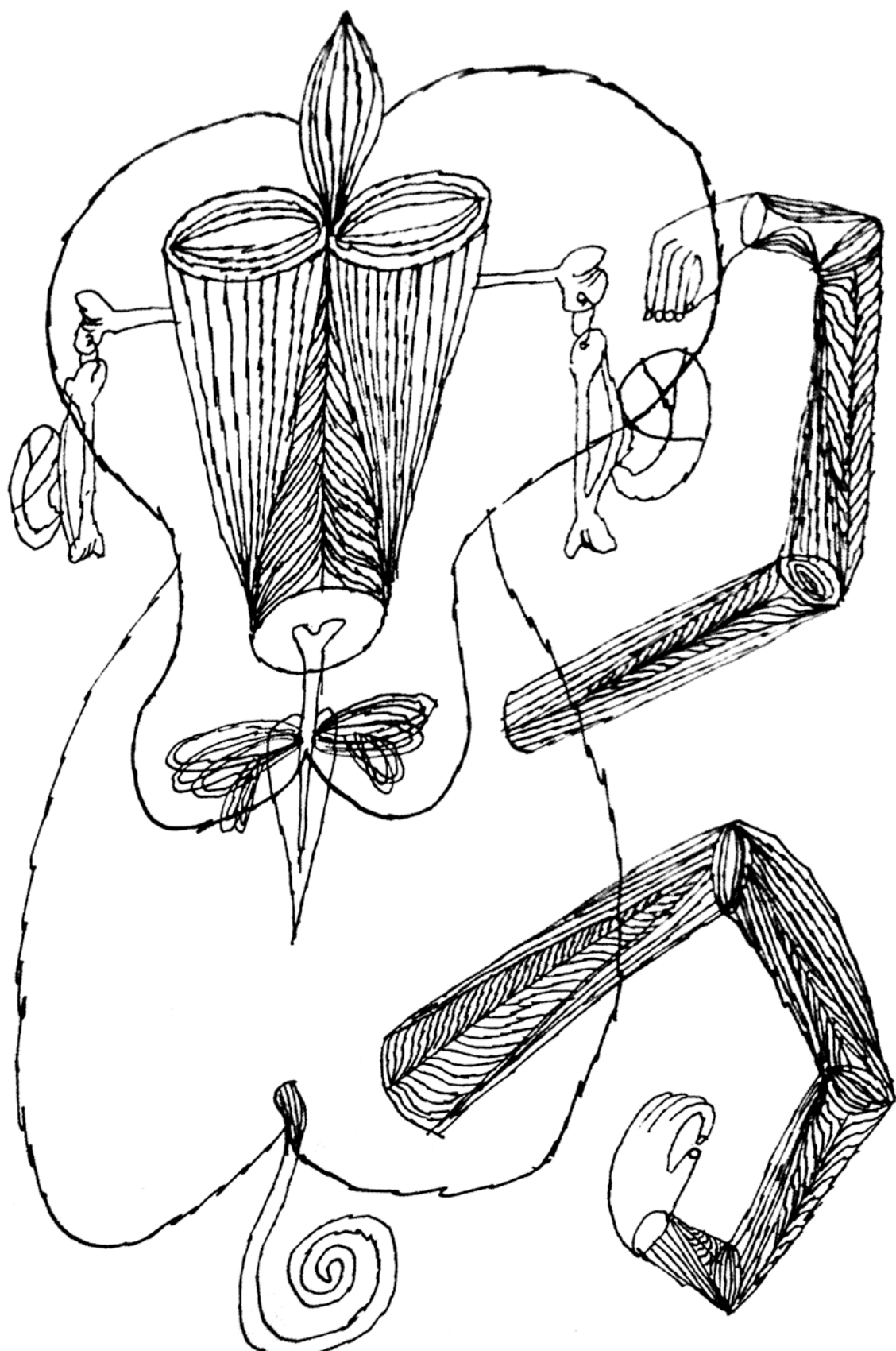


48. Václav Boštík: Zakřivení, 1970, olej na plátně, 123 x123 cm.

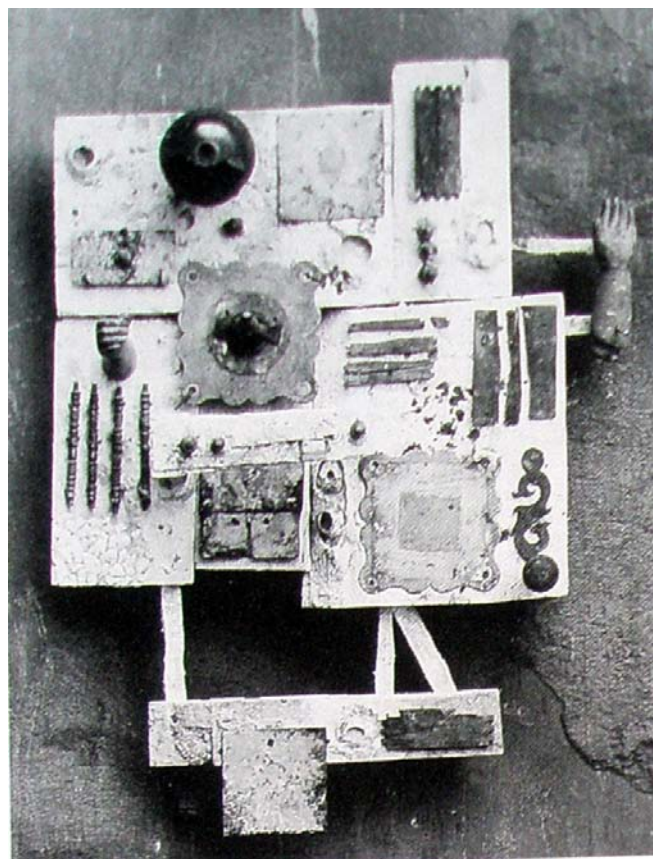


49. Václav Boštík: Bez názvu, osmdesátá léta, olej na plátně, 50x50 cm.

Jan Švankmajer



51. Jan Švankmajer: Mandril, 1858, kresba perem.



50. Jan Švankmajer: Izolace přesýpacích hodin, 1964, objekt.

50. Jan Švankmajer: Vše co je třeba k umletí kávy, 1962, objekt, 65x50 cm.



50. Jan Švankmajer: Tři hlavy, 1965, objekt.



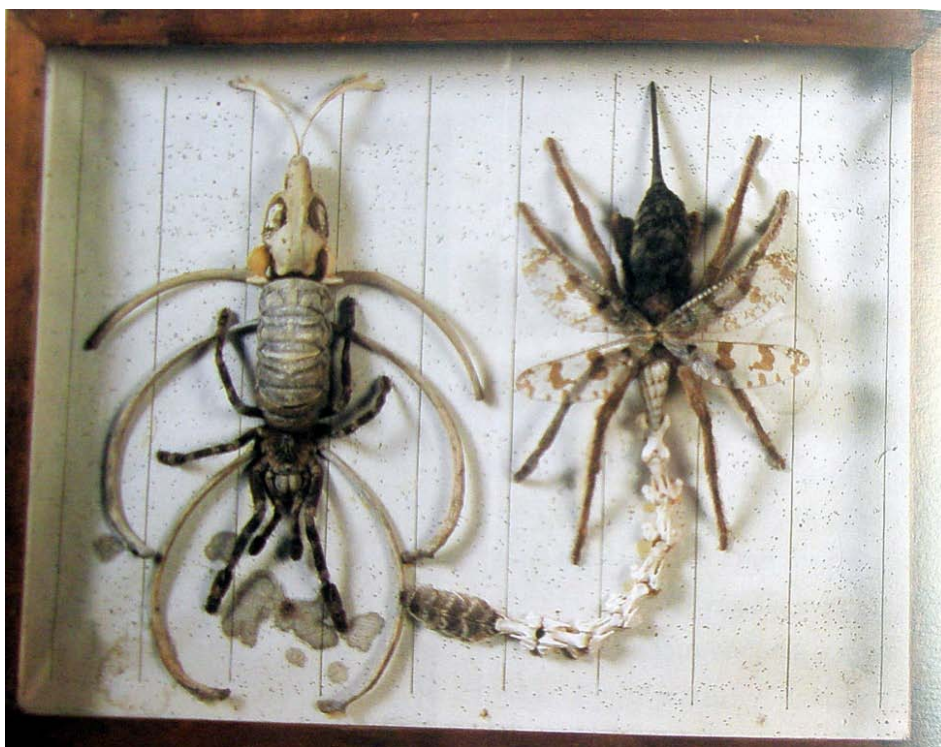
51. Jan Švankmajer: Houba, 1966, objekt.



52. Jan Švankmajer: Černá magie, 1969, objekt.



52. Jan Švankmajer: Přírodopisný kabinet I, 1972, objekt.



52. Jan Švankmajer: Sbírka, 1975, objekt.



52. Joseph Beuys: Langhouse (vitrína), 1953 -1962.



53. Jan Švankmajer: Otroctví utilitarismu (tactilní židle), 1978, objekt.

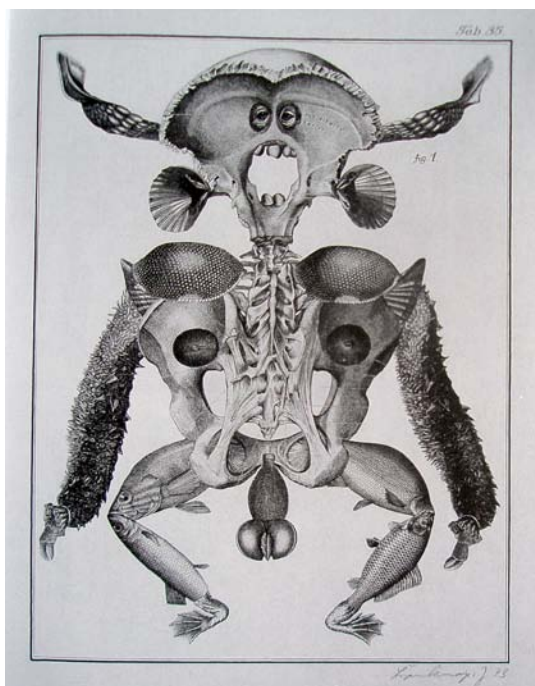


53. Daniel Spoerri: bez názvu, 1988, objekt.

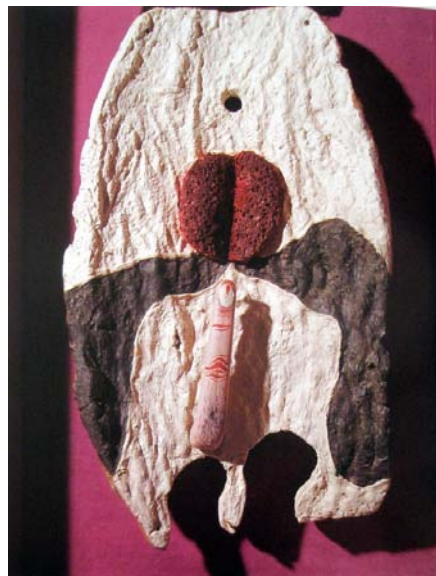
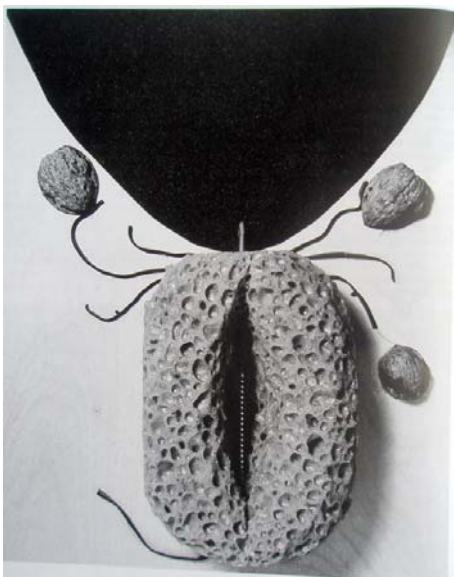


54. Jan Švankmajer: Přírodopis, tab. 6, Felaceus Oidipus (Fellania Oidipiensis), čeled' vaječníci, kolorovaný lept, 1973, 76x60 cm.

54. Jan Švankmajer: Z cyklu Příroda, 1973, koláž.

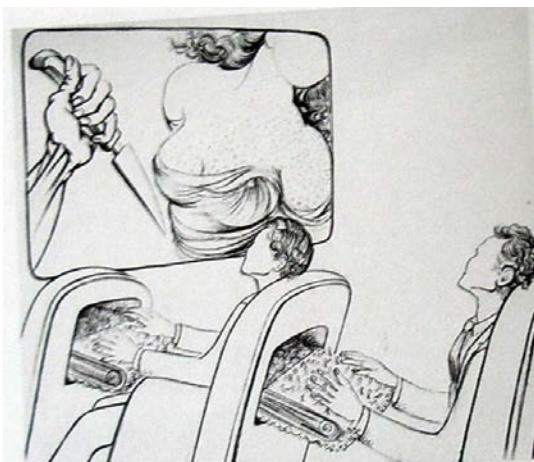


54. Jan švankmajer: Švank-meyers Bilderlexikon (zoologie), Tab. 35, 1973, koláž, 45x33 cm.



55. Jan Švankmajer: Doupě, den, 1978, taktilní koláž.

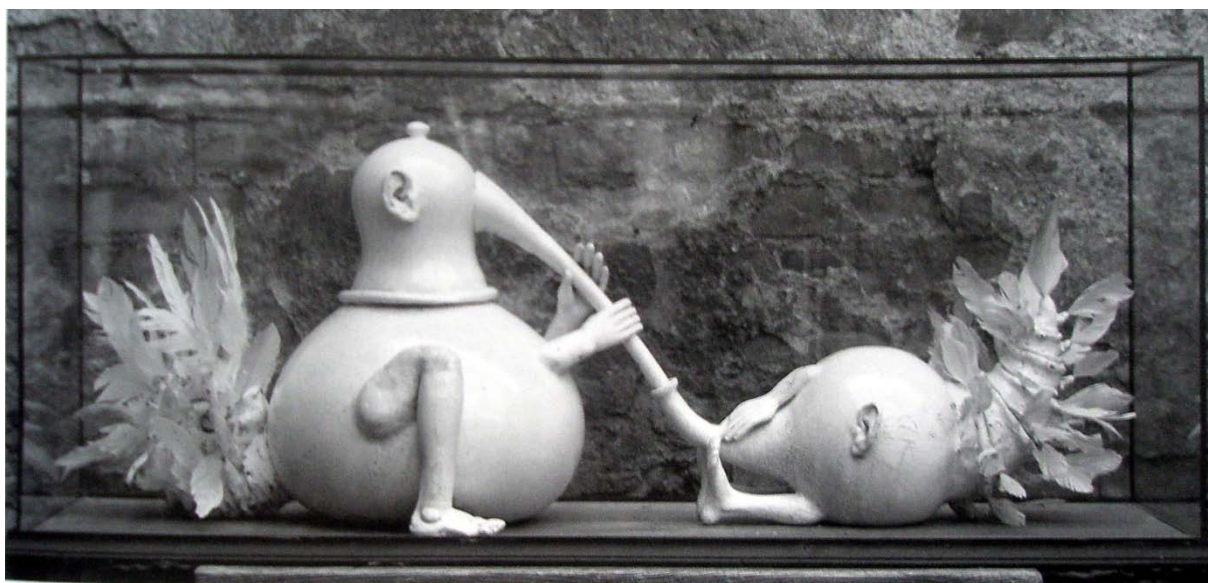
55. Salvator Dali: Antromorfní pláž, 1928, kombinovaná technika.



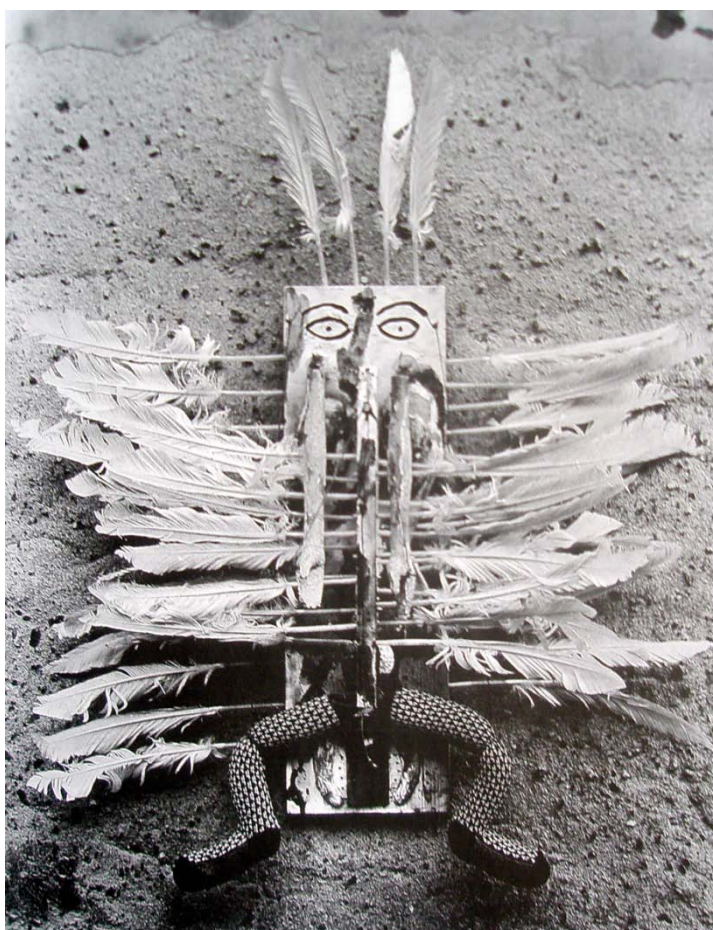
55. Salvator Dali: Hmatové kino, 1930 – 31, kresba.



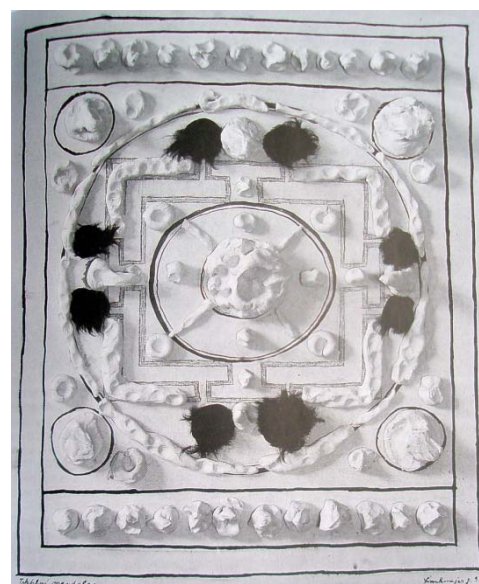
56. Jan Švankmajer: Putrefactio (z filmu Něco z Alenky), 1987, objekt.



56. Jan Švankmajer: Řeč ptáků (z cyklu Alchimie), 1994, objekt.



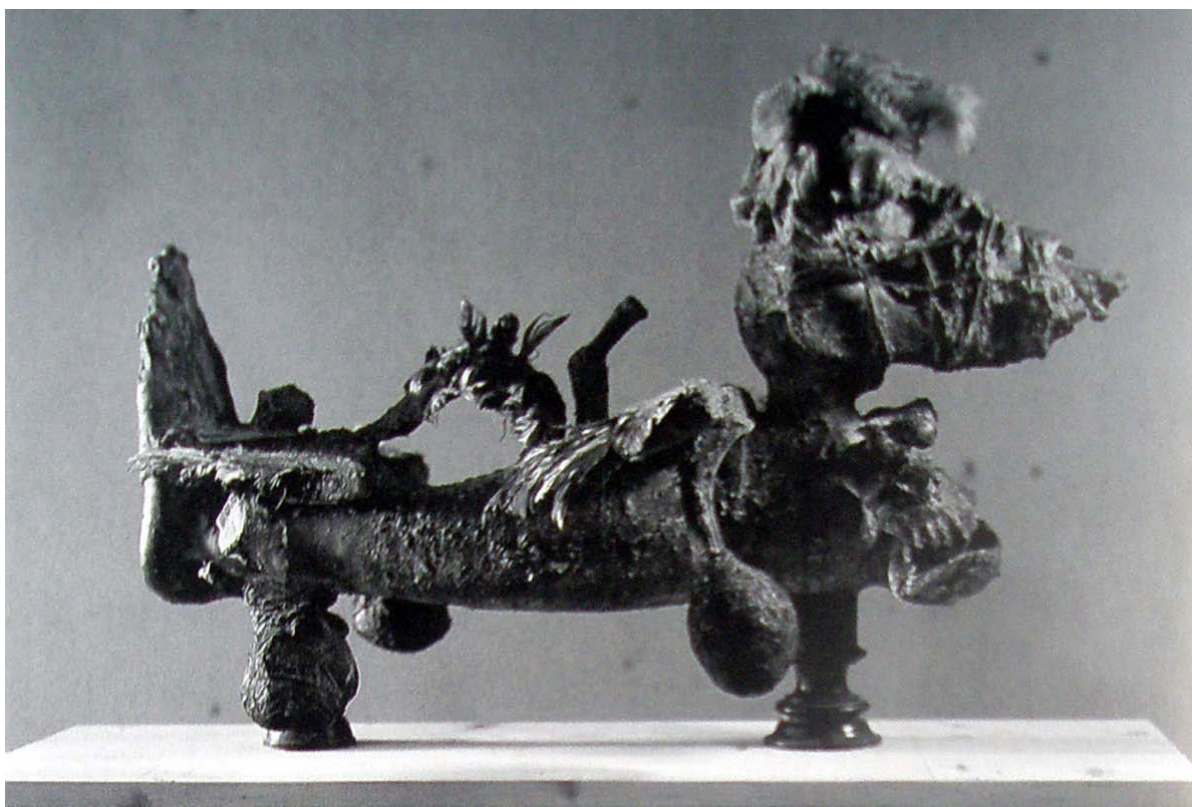
56. Jan Švankmajer: Ikarova nevěsta, 1990, marioneta.



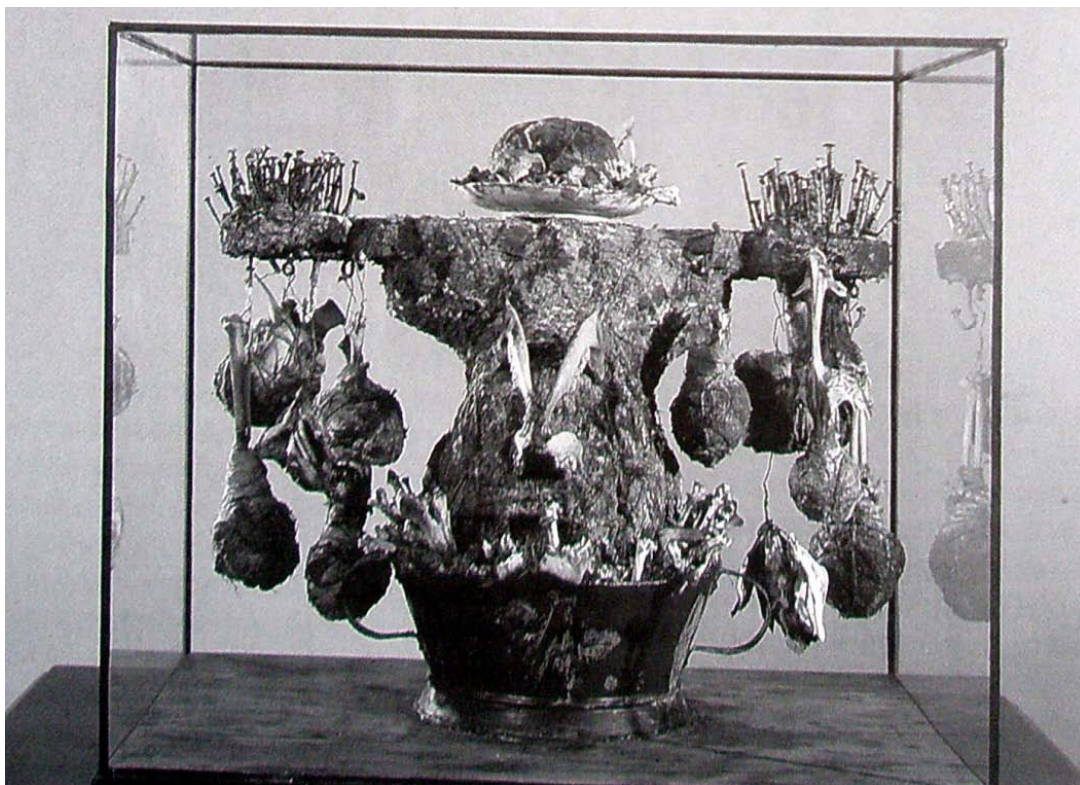
56. Jan Švankmajer: Taktická Mandala 1993, kombinovaná technika.



56. Jan Švankmajer: Chiromantik, 1992, keramika.



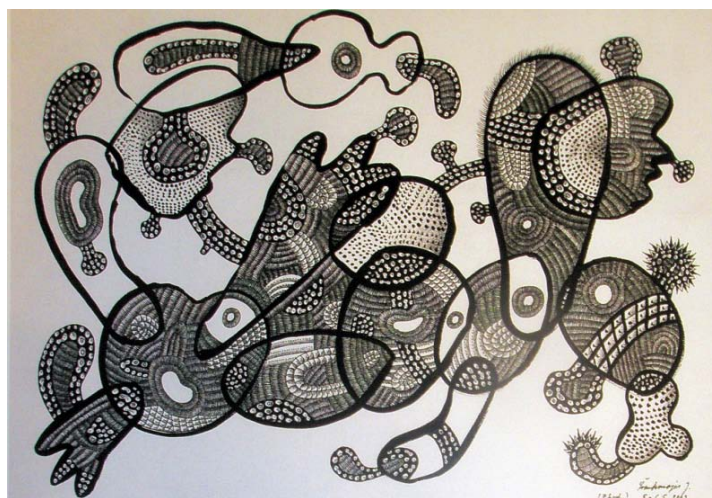
56. Jan Švankmajer: Létající fetiš, 2001, objekt.



56. Jan Švankmajer: Mučený fetiš, 2001, objekt.



56. Jan Švankmajer: Loutka neznámého boha (fetiš), 2001, objekt.

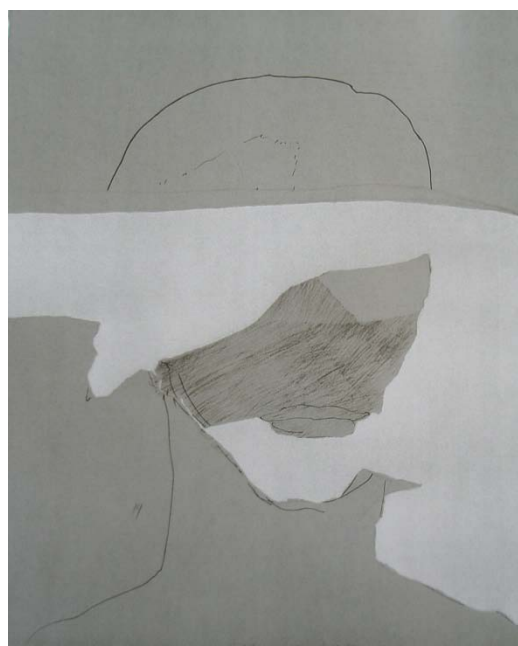


57. Jan Švankmajer: Mediumní kresba, 7 hodin, 5-6.5.2003, kresba tuší a tužkou.

Adriena Šimotová



58. Adriena Šimotová: Hlava v čase I, kombinovaná technika, 1973, 58,5 x 37,5 cm, sbírka autorky.
58. Adriena Šimotová: Hlava v čase III, kombinovaná technika, 1973, 59 x 37,5 cm, sbírka autorky.



58. Adriena Šimotová: Pláč, textilní koláž, sololit, 1974, 60 x 60 cm, Národní galerie v Praze.
59. Adriena Šimotová: Bez názvu (Hlava), koláž, perokresba, tužka, papír, 1978, 62,5 x 50,9 cm, Musée National d'Art Moderne, Center Georges Pompidou, Paříž.



59. Adriena Šimotová: Otevřená ústa – Křik, papír, sklo, olovo, 1981, 60,2 x 50 cm, soukromá sbírka Hradec Králové.
59. Adriena Šimotová: Hlava k listování, papír, 1982, 62 x 60 x 35 cm, Galerie hlavního města Prahy.



59. Adriena Šimotová: Dutá hlava, papírový objekt, 1983 – 4, 38 x 48 x 15 cm, soukromá sbírka Praha.
59. Adriena Šimotová: Tvář, reliéfní objekt, papír, 1989, 45 x 50 cm, Muzeum umění Olomouc.



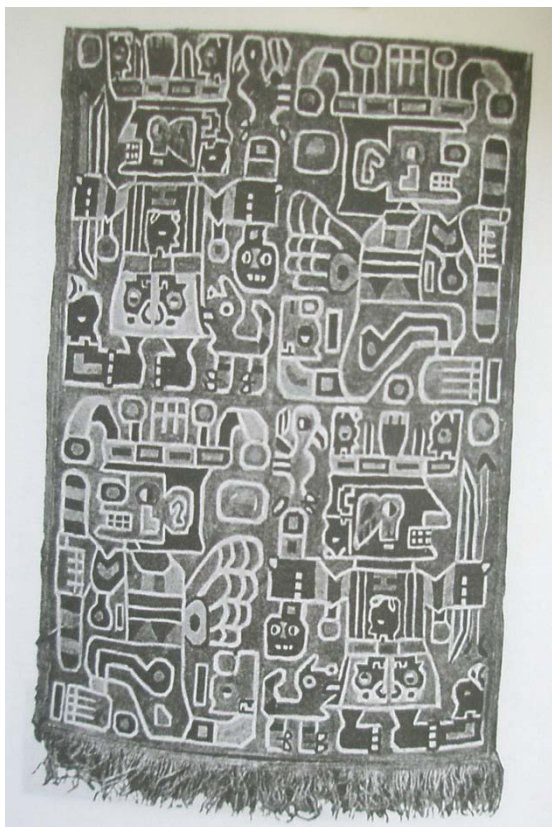
59. Adriena Šimotová: *Expresivní hlava*,
vrstvená kresba, kartonový papír, pastel, 1985 – 6, 170 x 90 cm, Galerie Benedikta
Rejta v Lounech.
59. Adriena Šimotová: *Přízračná hlava (Pocta Alénu Divišovi)*, grafit, svazek šesti
hedvábných papírů, 1987, 116 x 90,5 cm, soukromá sbírka Brno.



60. Adriena Šimotová: *Z cyklu Paměť rodiny I, II*, pastel, čínský papír, 1995, jeden díl 240
x 31 cm, sbírka autorky.
60. Adriena Šimotová: *Tvář – torzo šablony*, koláž, papír, pigment, 1995, 60 x 40 cm,
soukromá sbírka.



60. Adriena Šimotová: Z cyklu První hlasy, grafit, pigment, sklo, ocelová konstrukce, 1998, 25 dílů, 30 x 30 cm, sbírka autorky.



61. Figurálně zdobený koberec Peru.

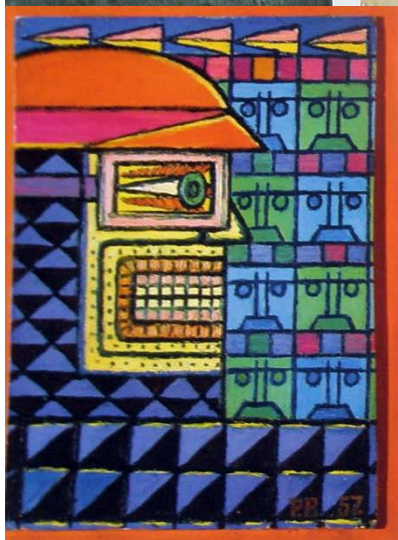


61. Ornametika Indiánů Haydah.



61. Maska z Nové Guinei, Papuánský záliv, lýko, tráva a tappy, výška 55 cm, Náprstkovo muzeum v Praze.







62. Pavel Brázda: Ze série Závodníci, olej na plátně, 1954 – 1958, formáty různé, soukromá sbírka.



63. Fotografie z pozůstalosti Josefa Čapka, (asi 1912, Trocadéro).



63. Fotografie Petra Karlíka: Pavel Brázda v masce, 70. léta.

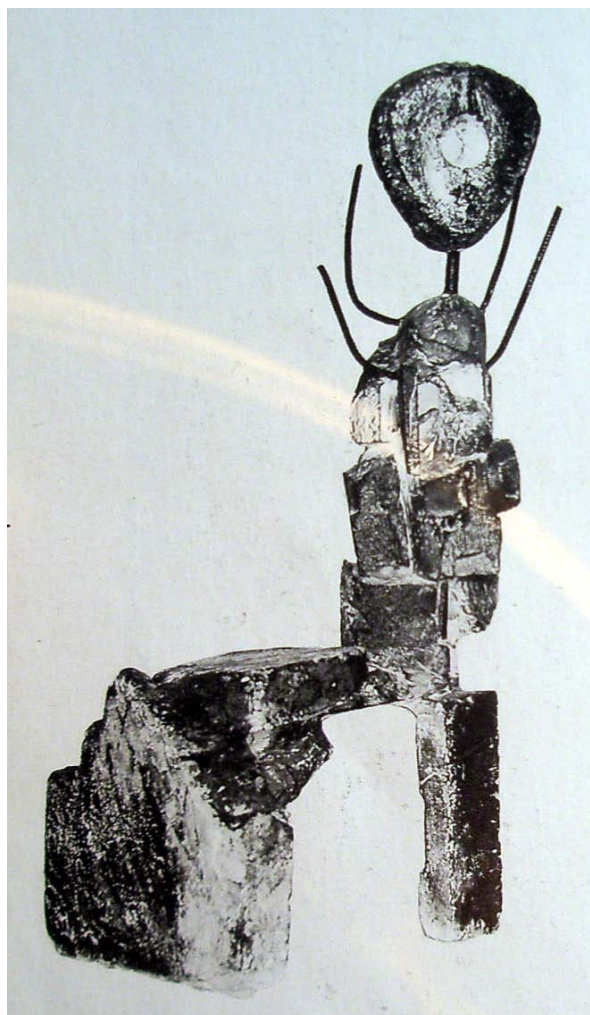


63. Pavel Brázda: Reliéfní hlavy, kolorovaná sádra, 70. léta, různé velikosti do 38 x 19 cm.

Věra Janoušková



64. Věra Janoušková: Robot, 1963, polychromovaná sádra, 91 cm, Národní galerie v Praze.



64. Věra Janoušková: Sedící, 1960, polychromovaná sádra, železo, 76 cm, České muzeum výtvarných umění.

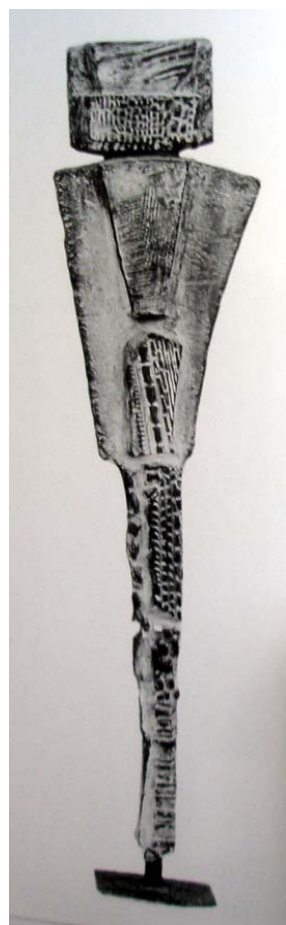


64. Věra Janoušková: Dvě postavičky 1963, kolorovaná sádra, 135 cm.

65. Věra Janoušková: Venuše, 1960, sádra škvára, 24 cm.

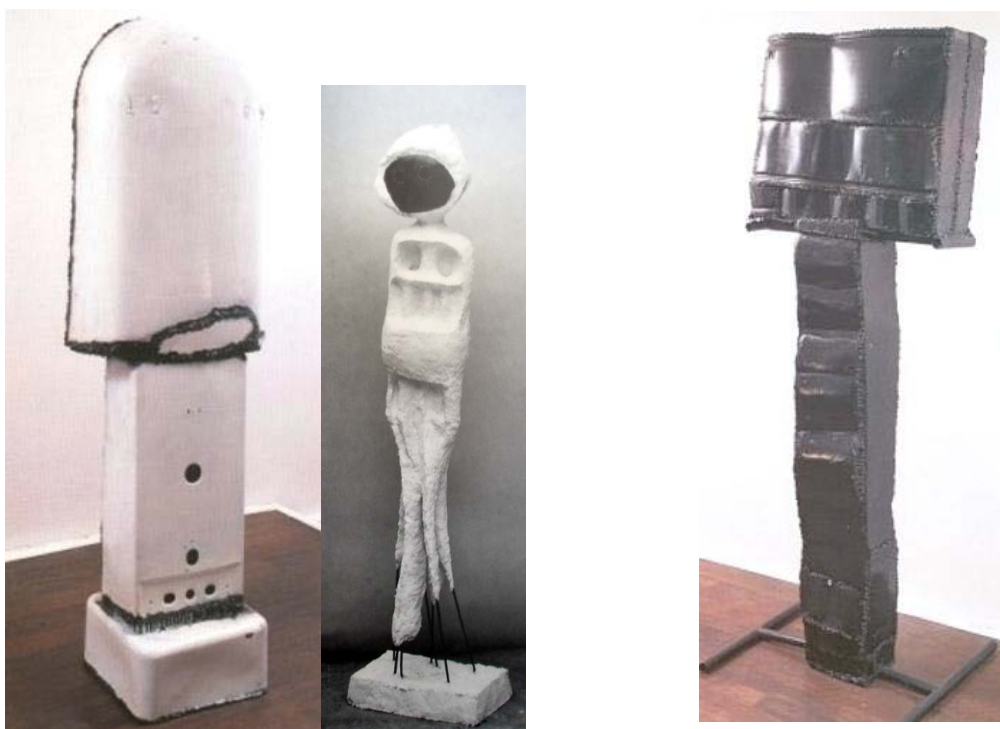
65. Věra Janoušková: Stéla pro Františka.J., 1964, patinovaná sádra, železo, 117 cm.

65. Věra Janoušková: Egypt'an, 1964, patinovaná sádra, 120 cm.

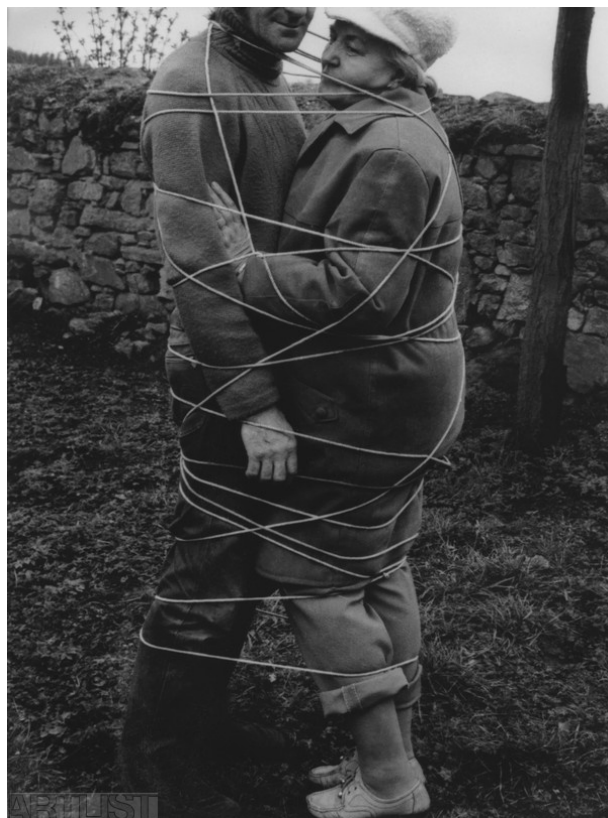




66. Věra Janoušková: Totem, 1966, smalty a azbest, 170 x45 x 40 cm, Národní galerie v Praze.
66. Věra Janoušková: Modrá postava, 1964, svařovaný smaltovaný plech, Muzeum umění Olomouc.
66. Věra Janoušková: Idiotek, 1965, patinovaná sádra a porcelán, 83 cm.
67. Věra Janoušková: Bílá figura, sloupek, 1986, železo, osinkocement, 118 cm.



67. Věra Janoušková: Bílý totem, 80. léta, svařovaný plech.
67. Věra Janoušková: Kleopatra, 1994, osinkocement a smaltovaný plech, 135 cm.
67. Věra Janoušková: Černý totem, 1999, svařovaný plech.



68. Milan Knížák: Demonstrace jednoho, 16.12. 1964, v ulici 17. Listopadu v Praze.
69. Milan Knížák: Nucené symbiósy, 1977.



70. Zorka Ságlová: Pocta Gustavu Obermanvi, 1970, Bransoudov u Humpolce, foto Jan SágI.

Seznam obrazové přílohy

1. Úvodní strana katalogu výstavy Cestou Hanzelky a Zikmunda 1951 -1952, Náprstkovo muzeum, Archiv Náprstkova muzea.
1. Plakát k filmu J.Hanzelky a M.Zikmunda, Afrika, 1. část z Maroka na Kilimanžáro, Archiv Náprstkova muzea.
2. Fotografie z výstavy: Kongo, 1962, Archiv Náprstkova muzea.
2. Fotografie z výstavy: Kongo, 1962, Archiv Náprstkova muzea.
3. Jiří Trnka: Rodina Ubu, polovina 60. let, kombinovaná technika, lepenka, 60 x 43,5 cm, Státní galerie ve Zlíně. Reprodukce z knihy: AUGUSTIN L.H.: Jiří Trnka, s.l. 2002, 316.
4. Jiří Trnka: Šašek hnědobílý, 1966, polychromované dřevo, 48 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: AUGUSTIN L.H.: Jiří Trnka, s.l. 2002, 369.
4. Jiří Trnka: Podzim II, 1966, polychromované dřevo, 58 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: AUGUSTIN L.H.: Jiří Trnka, s.l. 2002, 371.
4. Jiří Trnka: Básnické dílo, Král Lávro, 1962, tisk z výšky, Karel Havlíček Borovský. Reprodukce z knihy: AUGUSTIN L.H.: Jiří Trnka, s.l. 2002, 172.
5. Jiří Trnka: Pohádky, Ilja Muromec a Slavík loupežník, Karel Jaromír Erben, 1940, ilustrace. Reprodukce z knihy: AUGUSTIN L.H.: Jiří Trnka, s.l. 2002, 99.
5. Jiří Trnka: Tři zlaté vlasy Děda-Vševěda, Karel Jaromír Erben, 1940, ilustrace. Reprodukce z knihy: AUGUSTIN L.H.: Jiří Trnka, s.l. 2002, 99.
6. Jiří Trnka: Staré pověsti české, 1952, celovečerní, námět A.Jirásek a Kosmova kronika, scénář: Jiří Brdečka, Jiří Trnka, výtvarník: Jiří Trnka, Jan Rychlík. Reprodukce z knihy: AUGUSTIN L.H.: Jiří Trnka, s.l. 2002, 232.
6. Jiří Trnka: Špalíček, 1947, celovečerní loutkový film, scénář a režie Jiří Trnka, hudba Václav Trojan. Reprodukce z knihy: AUGUSTIN L.H.: Jiří Trnka, s.l. 2002, 217.
7. Jiří Trnka: Stéla, polovina 60. let, dřevo, 55 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: AUGUSTIN L.H.: Jiří Trnka, s.l. 2002, 376.
7. Jiří Trnka: Prales, polovina 60. let, polychromované dřevo, 74 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: AUGUSTIN L.H.: Jiří Trnka, s.l. 2002, 378.
8. Emil Filla: Musel by to chlap být, 1948, olej na plátně, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: POTŮČKOVÁ Alena / KŘÍŽOVÁ Alena / HORŇÁKOVÁ Ladislava: Folklorismy v českém výtvarném umění v XX. století. Katalog výstavy, České muzeum výtvarných umění v Praze, 30. 6. -19. 9. 2004.
8. Emil Filla: V širokej doline (Zakletá srnka), 1950, tuš, akvarel, papír, 248 x 124 cm, Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Roky ve dnech, české umění 1945 – 1957, s.l. 2010, 221.
9. Jan Zrzavý: Kleopatra II, (výsledná verze), 1912 – 1957, tempera, zlato, plátno na překližce, 202x181 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: SRP Karel/ ORLÍKOVÁ Jana: Jan Zrzavý, Praha 2003.
10. Pravoslav Kotík: V ateliéru, 1943, olej na plátně, 116x90 cm, Galerie výtvarného umění Cheb. Reprodukce z knihy: PÁNKOVÁ Marcela: Pravoslav Kotík 1889-1970. Katalog výstavy Valdštejnská jízdárna, říjen-listopad 1991, Národní galerie v Praze.

10. Pravoslav Kotík: Živly, 1959, olej na plátně, 96x 117 cm, Národní galerie. Reprodukce z knihy: PÁNKOVÁ Marcela: Pravoslav Kotík 1887-1970. Katalog výstavy Valdštejnská jízdárna, říjen-listopad 1991, Národní galerie v Praze..
11. Picassoova sbírka objektů přírodních národů, vila La Californie, Cannes, fotografoval Claude Picasso 1974. Reprodukce z knihy: RUBIN William (ed.): Primitivism in 20th Century Art, New York 1988.
11. Pablo Picasso: Ateliér (detail), 1927-1928, olej na plátně, 149,9x231,2, Muzeum moderního umění, New York. Reprodukce z knihy: RUBIN William (ed.): Primitivism in 20th Century Art, New York 1988.
11. Republika Kongo: maska Kwele, dřevo, 38 cm, soukromá sbírka Paříž. Reprodukce z knihy: RUBIN William (ed.): Primitivism in 20th Century Art, New York 1988.
12. Pablo Picasso: Guernica, 1937, 351x782 cm, Museo Nacional de la reina Sofía, Madrid. Reprodukce z časopisu: Největší malíři, život, inspirace a dílo, č 91, 24.
13. Pablo Picasso: Masakr v Koreji, 1951, olej na překližce, 110 x 210 cm, Musée Picasso v Paříži. Reprodukce z časopisu: Největší malíři, život, inspirace a dílo, č 91, 24.
13. František Hudeček: Barbaři, 1946, olej n plátně, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Reprodukce z knihy: POTŮČKOVÁ Alena (ed.): Exotismy ve výtvarném umění XX. Století v Čechách a na Moravě. Katalog výstavy, České muzeum výtvarných umění v Praze, 12. 12. 2007 – 17. 2. 2008, 44.
13. František Gross: Město při náletu, 1946, olej na lepence, 240 x 320 cm, Galerie středočeského kraje. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Roky ve dnech, české umění 1945 – 1957, s.l. 2010, 37.
14. Jan Kotík: Figura, 1939, dřevořez, 23x11 cm. Reprodukce z katalogu: Jiří MACHALICKÝ(ed.)/ Jiří VALOCH: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy (kat.výst.), Praha 1996, 33.
14. Henri Matisse: Tanec, 1909-1910, olej na plátně, 260x391cm, Ermitáž, Sankt Petersburg. Reprodukce z časopisu: Největší malíři, život, inspirace a dílo, č. 93, 12.
14. Henri Moore: kresba (detail), 1937. Reprodukce z katalogu: Henry Moor, Národní galerie v Praze, Štemberský palác na Hradčanech, červen 1966.
15. Alberto Giacometti: Neviditelný objekt, 1934, 156,2 cm, Yale Univerity Art Galllery, New Haven, formálně kolekce Matty, fotografovala Dora Maar, publikováno André Bretonem L'Amour fou, Paris 1937. Reprodukce z knihy: RUBIN William (ed.): Primitivism in 20th Century Art, New York 1988.
15. Jan Kotík: Cyklista. 1940, olej na plátně, 110x79 cm, Zpadočeská galerie v Plzni. Reprodukce z katalogu: PÁNKOVÁ Marcela (ed.): Jan Kotík, obrazy 1939 – 1969. Katalog výstavy Východočeská galerie Pardubice , květen – červen 1991, 16.
15. Jan Kotík: Deštivý den, 1940 – 1941, 80x110 cm, olej na plátně, Středočeská galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: PÁNKOVÁ Marcela (ed.): Jan Kotík, obrazy 1939 – 1969. Katalog výstavy Východočeská galerie Pardubice , květen – červen 1991, 18.
16. Jan Kotík: Interiér, 40. léta, suchá jehla, 15,5x19,5 cm. Reprodukce z katalogu: MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996, 7.

16. Jan Kotík: Figury, 1944, lept, 9,5x10,7 cm. Reprodukce z katalogu: MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996, 44.
16. Jan Kotík: Večer, 1946, suchá jehla a akvatinta, 17,5x24,1 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996, 40.
16. Jan Kotík: Město, 1947, olej na plátně, 117x178 cm, Krajská galerie v Hradci Králové. Reprodukce z katalogu: MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996, 32.
16. Jan Kotík: Interiér, 1947, lept, 12x15,8 cm. Reprodukce z katalogu: MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996, 41.
17. Vladimir Baranoff-Rossiné: Symphony Number 1, 1913, polychromované dřevo a kombinované médium, 161,1x72,2x63,4 cm, The Museum of Modern Art, New York. Reprodukce z knihy: RUBIN William (ed.): Primitivism in 20th Century Art, New York 1988.
17. Baga, Guinea: Pták, ozdobná pokrývka hlavy, malované dřevo, 52 cm, Musée de l'Homme, Paris. Reprodukce z knihy: RUBIN William (ed.): Primitivism in 20th Century Art, New York 1988.
17. Max Weber: Interiér s ženou, 1917, olej na plátně, 463x597 cm, Forum Galery, New York. Reprodukce z knihy: RUBIN William (ed.): Primitivism in 20th Century Art, New York 1988.
18. Asger Jorn: Bez názvu, litografie, (jedna z cyklu osmi), 1945, 31,9x47,8 cm, MOMA. Vyhledáno 20. 5. 2010:
http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.moma.org/collection_images/resized/002/w155h170crop/CRI_69002.jpg&imgrefurl=http://www.moma.org/collection/browse_results.php%3Fcriteria%3DO%253AYM%253AG%253A1940%257CA%253AYM%253AL%253A1949%257CG%253AHO%253AE%253A1%26page_number%3D1%26template_id%3D6%26sort_order%3D1&usq=__HerAe4wUnJ-smvU5povkJ7sRJ_g=&h=170&w=155&sz=30&hl=cs&start=75&um=1&itbs=1&tbnid=_DZSFybG-u9zCM:&tbnh=99&tbnw=90&prev=/images%3Fq%3Dasger%2Bjorn%2B45%26start%3D60%26um%3D1%26hl%3Dcs%26sa%3DN%26rls%3Dcom.microsoft:cs%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1
19. Jan Kotík: Slunce, voda, vzduch, 1958, vitráž, Expo 58 v Bruselu, Československý pavilon. Reprodukce z knihy: ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSKÁ Marie (ed.) a kolektiv autorů: Dějiny českého výtvarného umění, VI/1, 1958/2000, Praha 2007, 74.
20. Jan Kotík: Téměř figura, 1958, lept, 21,2x16,5 cm. Reprodukce z katalogu: MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996, 50.

20. Jan Kotík: Figura, 1958, litografie, 20,7x15,2 cm. Reprodukce z katalogu: MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996, 48.
20. Jan Kotík: Hlava krále, 1959, olej na plátně, 130x97 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z katalogu: PÁNKOVÁ Marcela (ed.): Jan Kotík, obrazy 1939 – 1969. Katalog výstavy Východočeská galerie Pardubice, květen – červen 1991, 38.
21. Jan Kotík: Deukalion, 1960, olej na plátně, 162x130 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: PÁNKOVÁ Marcela (ed.): Jan Kotík, obrazy 1939 – 1969. Katalog výstavy Východočeská galerie Pardubice, květen – červen 1991, 42.
22. Jan Kotík: Co všechno je v krajině, 1960, lept, 16,6x21 cm. Reprodukce z katalogu: MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996, 52.
14. Mangbetu?, Zaire: malovaná látka, 145 cm, Musée des Arts Africains and Océaniens, Paris. Reprodukce z knihy: RUBIN William (ed.): Primitivism in 20th Century Art, New York 1988.
14. Paul Klee: Plakát pro komedianty, 1938, kolorovaná pasta, 48,5x32 cm, soukromá sbírka, Švýcarsko. Reprodukce z knihy: RUBIN William (ed.): Primitivism in 20th Century Art, New York 1988.
14. Juan Miró: Dekorace keramiky, 1945, 12,5 x 19,5 cm. Reprodukce z časopisu: Cahiers d'art, 1945-1946, 296.
14. Maska, Namau, (Papua Nová Guinea), malovaná kůra, látka a rákos, 244 cm, Národní muzeum Irsko, Dulin. Reprodukce z knihy: RUBIN William (ed.): Primitivism in 20th Century Art, New York 1988.
14. Irian Jaia, Jezero Santani, (Nová Guinea), malovaná látka, 88 cm, soukromá sbírka, dřívěve sbírce Henriho Matisse. Reprodukce z knihy: RUBIN William (ed.): Primitivism in 20th Century Art, New York 1988.
14. Štít Asmatský, Irian Jaya, (Nová Guinea), malované dřevo, 193 cm, sbírka Serge Brignone, Bern. Reprodukce z knihy: RUBIN William (ed.): Primitivism in 20th Century Art, New York 1988.
22. Jan Kotík: Malba, 1961, olej na plátně, 45x97 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z katalogu: PÁNKOVÁ Marcela (ed.): Jan Kotík, obrazy 1939 – 1969. Katalog výstavy Východočeská galerie Pardubice, květen – červen 1991, 48.
22. Jan Kotík: bez názvu, 1961, lept, 13,5x9 cm. Reprodukce z katalogu: MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996, 53.
22. Jan Kotík: Herakleitos, 1962, olej na plátně, 130x114 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: PÁNKOVÁ Marcela (ed.): Jan Kotík, obrazy 1939 – 1969. Katalog výstavy Východočeská galerie Pardubice, květen – červen 1991, 50.
22. Jan Kotík: bez názvu, 1963, koláž, 60x45 cm. Reprodukce z katalogu: MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996, 58.

22. Jan Kotík: Sbírka, 1964. Reprodukce z katalogu: MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996, 63.
22. Jan Kotík: Plochy a tvar v prostoru, 1964, kombinovaná technika, olej, email, 127x143,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: PÁNKOVÁ Marcela (ed.): Jan Kotík, obrazy 1939 – 1969. Katalog výstavy Východočeská galerie Pardubice, květen – červen 1991, 56.
22. Jan Kotík: Buratio al Pincio, 1965, olej na plátně, 146x162,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: PÁNKOVÁ Marcela (ed.): Jan Kotík, obrazy 1939 – 1969. Katalog výstavy Východočeská galerie Pardubice, květen – červen 1991, 58.
23. Jan Kotík: Kvantitativní interpretace, 1967, malba na prostorové konstrukci, dřevo, sololit, plátno, 97x130x16 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: PÁNKOVÁ Marcela (ed.): Jan Kotík, obrazy 1939 – 1969. Katalog výstavy Východočeská galerie Pardubice, květen – červen 1991, 60.
24. Otto Piene: Venuše Willendorfská, 1963, olej a kouř na plátně, 150 x 200 cm, Amsterdam Stedelijk Museum. Reprodukce z knihy: Ingo F. Walter (ed.): Art of the 20th Century, Volume I, Köln 1998, 296.
24. Pablo Picasso: Le Masque I, 4.2. 1963, barevná litografie, 30,5 x 23 cm.
24. Pablo Picasso: Le Masque II, 4.2. 1963, barevná litografie, 30,5 x 23 cm. Vyhledáno 28. 5. 2010:
http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.galerieart.cz/picasso_jacqueline_in_turkish_suite.jpg&imgrefurl=http://www.galerieart.cz/picasso_vystava_tvare.htm&usq=__O NUol7dPmWFZu_nOgFN739dyL0Q=&h=491&w=302&sz=28&hl=cs&start=14&um=1&itbs=1&tbnid=F8Koqm6sgRNR1M:&tbnh=130&tbnw=80&prev=/images%3Fq%3DPablo%2BPicasso%2B-%2Bkresby%26um%3D1%26hl%3Dcs%26sa%3DN%26rls%3Dcom.microsoft:cs%26tbs%3Disch:1
25. Jan Kotík: Jakási jeskyně, 1979, grafít, koláž, 55,5 x 70 cm. Reprodukce z katalogu: MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996, 89.
25. Jan Kotík: Kresba, 1980, tempera, grafít, 66 x 50 cm. Reprodukce z katalogu: MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996, 100.
25. Jan Kotík: Plocha, 1976, koláž, grafít, 100 x 70 cm. Reprodukce z katalogu: MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996, 77.
26. Jan Kotík: (Horda) Náčelník, 1989. Reprodukce z katalogu: MACHALICKÝ Jiří (ed.)/ VALOCH Jiří: Jan Kotík 1936 – 1996, kresby, koláže, grafické listy, objekty, obrazy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, palác Kinských, srpen – září 1996, 102.

27. Květa Válová: Žena a chléb, 1957, olej na plátně, 93,5x76 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válový. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 17.
28. Constant Permeke: Těžké časy, nedatováno (1880 -1954), uhlí na papíře, 22x36 cm, Galerie Lingier. Vyhledáno 30. 5. 2010:
<http://www.artnet.com/artwork/426053393/425932518/constant-permeke-harvest-time.html>
28. Ferdinand Leger: Náčrtky pro cyklisty, fragment, 1944, malba. Reprodukce z časopisu: Cahiers d'art, 1945-1946, 379.
29. Květa Válová: Tvary a figury (Ostrov), 1965, olej, latex, plátno, 45, 5x68,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válový. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 47.
29. Květa Válová: Lidé a doba, 1965, olej, písek, plátno, 65x69 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válový. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 57.
29. Květa Válová: Sedící muž, 1964, monotyp, 30x22 cm, Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válový. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 60.
29. Květa Válová: Lidé a hutě, 1973, monotyp, 64x88 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válový. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 93.
29. Květa Válová: Kámen a tvar, 1978, olej, písek, plátno, 162x104 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válový. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 101.
29. Květa Válová: Člověk a kámen I-IV, 1982, monotyp, 67x97 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válový. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 111.
29. Květa Válová: Oheň, 1988, olej na plátně, 150x160 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válový. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 143.
29. Jitka Válová: Zápasníci, 1958, monotyp, akvarel, 62x32 cm, Staročeská galerie v Litoměřicích. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válový. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 31.
29. Jitka Válová: Genius loci, 1965- 68, kresba na papíře, 5x101 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válový. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 48.
29. Jitka Válová: Útěk, 1870, suchá jehla, papír, 22,3x29,1 cm, Galerie výtvarných umění Karlovy Vary. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válový. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 59.
29. Jitka Válová: Svědkové minulosti (V ateliéru), 1966, olej, aplikace grafiky, asambláž, písek, plátno, 124,5x100,5 cm, České muzeum výtvarných umění, Praha. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válový. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 67.

29. Jitka Válová: Svatební kytice, 1974, uhl, akvarel, papír, 88x62,3 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válovy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 83.
30. Jitka Válová: Poslední dotyk, 1983-1986, olej na plátně, 160x145 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válovy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 121.
29. Jitka Válová: Rozhovor, 1983, olej, písek, plátno, 162,5x120 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válovy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 115.
29. Jitka Válová: Podpírání, 1990, olej na plátně, 235x141 cm, České muzeum výtvarných umění, Praha. Reprodukce z knihy: KLIMEŠOVÁ Marie (ed.): Jitka/Květa Válovy. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Veletržní palác 31.3 – 18.6 2000, 161.
31. Vladimír Boudník: 1956, lavírovaná kresba tužkou, výstřižek z novin. Reprodukce z knihy: PRAŽSKÁ IMAGINACE (ed.): Corpus delicti, Vladimír Boudník (kresby a dopisy 1956 – 1957), s.l. 1990², nepag.
32. Vladimír Boudník: Aktivní grafika 1955, 12/ 100, kombinovaná technika. Reprodukce z knihy: PRAŽSKÁ IMAGINACE (ed.): Corpus delicti, Vladimír Boudník (kresby a dopisy 1956 – 1957), s.l. 1990², nepag.
33. Vladimír Boudník: Explosionalismus, 1956, kombinovaná technika. Reprodukce z knihy: PRAŽSKÁ IMAGINACE (ed.): Corpus delicti, Vladimír Boudník (kresby a dopisy 1956 – 1957), s.l. 1990², nepag.
33. Vladimír Boudník: Dekalky vkládané do poznámkových alb, první polovina 50. let, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: HAVRÁNEK Vít / MERHAUT Vladislav / PILAŘ Martin / PRIMUS Zdeněk / ROUS Jan / VALOCH Jiří (ed.): Vladimír Boudník, s.l. 2004, 61.
35. Vladimír Boudník: 77 bez názvu, Vodník, Pes z Marsu, bez názvu, Indián z Venuše, Astronaut, 1960, monotyp, různé formáty do 94 x 58 mm, Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z knihy: HAVRÁNEK Vít / MERHAUT Vladislav / PILAŘ Martin / PRIMUS Zdeněk / ROUS Jan / VALOCH Jiří (ed.): Vladimír Boudník, s.l. 2004, 108.
34. Vladimír Boudník: Zvíře křížené s rostlinou, papír, tužka, pastel 1956. Reprodukce z knihy: PRAŽSKÁ IMAGINACE (ed.): Corpus delicti, Vladimír Boudník (kresby a dopisy 1956 – 1957), s.l. 1990², nepag.
35. Pablo Picasso: Metamorfóza, 1947, olej na plátně, 146 x 89 cm, Paris. Reprodukce z časopisu: Cahiers d'art, 1948, 51.
35. Josef Kovář: Přerod Jupiterů, medijní kresba, barevné tužky, papír, 11.12.1905, 1 hod. 8 min. Reprodukce v knize: NÁDVORNÍKOVÁ Alena: Art brut v českých zemích. Katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, 2008
36. Vladimír Boudník: Variace na Rorschachovy testy, (Věstonická Venuše), 1967, symetrická grafika, 490 x 344 mm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: HAVRÁNEK Vít / MERHAUT Vladislav / PILAŘ Martin / PRIMUS Zdeněk / ROUS Jan / VALOCH Jiří (ed.): Vladimír Boudník, s.l. 2004.
36. Vladimír Boudník: Variace na Rorschachovy testy, (Věstonická Venuše), 1967, symetrická grafika, 490 x 345 mm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: HAVRÁNEK

- Vít / MERHAUT Vladislav / PILAŘ Martin / PRIMUS Zdeněk / ROUS Jan / VALOCH Jiří (ed.): Vladimír Boudník, s.l. 2004.
38. Výstava Jana Křížka ve Foyer l'art brut, Galerie René Drouin, Paříž, únor 1948. Reprodukce v knize: NÁDVORNÍKOVÁ Alena: Art brut v českých zemích. Katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, 2008.
39. Jan Křížek: bez názvu, nedatováno (kolem 1958), rytá sádra. Reprodukce v knize: NÁDVORNÍKOVÁ Alena: Art brut v českých zemích. Katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, 2008.
39. Jan Křížek: bez názvu, 1958, kvaš, papír. Reprodukce v knize: NÁDVORNÍKOVÁ Alena: Art brut v českých zemích. Katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, 2008.
39. Jan Křížek: bez názvu, nedatováno (kolem 60. léta), tuš, akvarel, papír. Reprodukce v knize: NÁDVORNÍKOVÁ Alena: Art brut v českých zemích. Katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, 2008.
39. Jan Křížek: bez názvu, 1957, akvarel papír. Reprodukce v knize: NÁDVORNÍKOVÁ Alena: Art brut v českých zemích. Katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, 2008.
37. Juan Miró: Dekorace z keramiky, fragment, 1945, 20 x 15 cm. Reprodukce z časopisu: Cahiers d'art, 1945-1946, 293.
37. Juan Miró: Malba v průběhu, 1945. Reprodukce z časopisu: Cahiers d'art, 1945-1946, 289.
40. Jiří Načeradský: Jaro, 1964, akronex na plátně, 110x141 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z katalogu: JUDLOVÁ Marie (ed.) / PETROVÁ Eva: Jiří Načeradský, obrazy z let 1958 – 1974. Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, 10. 4 – 3. 6. 1990.
40. Jiří Načeradský: Šedý plech, 1964, olej na plátně, 162x120 cm, Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z katalogu: JUDLOVÁ Marie (ed.) / PETROVÁ Eva: Jiří Načeradský, obrazy z let 1958 – 1974. Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, 10. 4 – 3. 6. 1990.
40. Jiří Načeradský: Hysterický dvojportrét, 1964, olej na plátně, soukromá sbírka. Reprodukce z katalogu: JUDLOVÁ Marie (ed.) / PETROVÁ Eva: Jiří Načeradský, obrazy z let 1958 – 1974. Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, 10. 4 – 3. 6. 1990.
40. Jiří Načeradský: Noc, zvířata, 1964, olej na plátně, 130x140 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSÁKÁ Marie (ed.) a kolektiv autorů: Dějiny českého výtvarného umění, VI/1, 1958/2000, Praha 2007, 167.
41. Jiří Načeradský: Vás vy ženy jsem míval rád, 1966, akronex, křídý, plátno, 135x162 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: JUDLOVÁ Marie (ed.) / PETROVÁ Eva: Jiří Načeradský, obrazy z let 1958 – 1974. Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, 10. 4 – 3. 6. 1990.
42. Václav Boštík: Jitřní světlo, 1937, olej na lepence, 42x36 cm. Reprodukce z katalogu: SRP Karel: Václav Boštík: Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice 30.3. – 14.5. 1989, nepag.
43. Václav Boštík: Panna Maria s ježíškem, 1941, olej na lepence. Reprodukce z katalogu: ZEMINA Jaromír (ed.): Václav Boštík, práce z let 1936 – 1989. Katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 25. listopad 1999 – 23. leden 2000, nepag.

43. Václav Boštík: Postava, 1941, koláž. Reprodukce z katalogu: ZEMINA Jaromír (ed.): Václav Boštík: práce z let 1936 – 1989. Katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 25. listopad 1999 – 23. leden 2000, nepag.
43. Václav Boštík: Hlava, 1941, pískovec, 18 cm. Reprodukce z katalogu: SRP Karel: Václav Boštík: Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice 30.3. – 14.5. 1989, nepag.
44. Václav Boštík: Krychle, 1941, olej na lepence, 50x41 cm. Reprodukce z katalogu: SRP Karel: Václav Boštík: Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice 30.3. – 14.5. 1989, nepag.
43. Václav Boštík: Anděl, 1941, vaječná tempera na dřevěné desce, 15,5x14 cm. Reprodukce z katalogu: SRP Karel: Václav Boštík: Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice 30.3. – 14.5. 1989, nepag.
43. Václav Boštík: Idol, 1943, olej na plátně, 28x18 cm. Reprodukce z katalogu: SRP Karel: Václav Boštík: Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice 30.3. – 14.5. 1989, nepag.
43. Václav Boštík: Fantastická hlava, 1946, soukromá sbírka. Vyhledáno 30. 5. 2010: <http://artlist.cz/?id=1186>.
43. Václav Boštík: Kresba k Apokalypse, 1945, soukromá sbírka. Vyhledáno 30. 5. 2010: <http://artlist.cz/?id=1186>.
43. Václav Boštík: Apokalyptický motiv, 1945, kresba. Reprodukce z katalogu: ZEMINA Jaromír (ed.): Václav Boštík, práce z let 1936 – 1989. Katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 25. listopad 1999 – 23. leden 2000, nepag.
44. Václav Boštík: Hlava, 1945-46, pískovec. Reprodukce z katalogu: ZEMINA Jaromír (ed.): Václav Boštík, práce z let 1936 – 1989. Katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 25. listopad 1999 – 23. leden 2000, nepag.
45. Paul Klee: Flora Narcis, 1939, kvaš na papíře, 30 x 21 cm, Berne. Reprodukce z časopisu: Cahiers d'art, 73.
45. Václav Boštík: Hlava I, (Černá hlava) 1947, olej na plátně, 32x25 cm. Reprodukce z katalogu: ZEMINA Jaromír (ed.): Václav Boštík, práce z let 1936 – 1989. Katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 25. listopad 1999 – 23. leden 2000, nepag.
45. Václav Boštík: Hlava, 1947, olej na plátně, 40x25 cm. Reprodukce z katalogu: SRP Karel: Václav Boštík: Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice 30.3. – 14.5. 1989, nepag.
44. Václav Boštík: Krajina, 1942, inkoust, papír, 17,5x25,5 cm. Reprodukce z katalogu: SRP Karel: Václav Boštík: Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice 30.3. – 14.5. 1989, nepag.
44. Václav Boštík: Červená a zelená, 1945, olej na plátně, 20x16 cm. Reprodukce z katalogu: ZEMINA Jaromír / PADRTA Jiří (ed.): Václav Boštík, výběr z díla 1936-1997. Katalog výstavy galerie Aspekt, Brno, 1998, nepag.
46. Václav Boštík: Lebka VI, 1954, olej na plátně. Vyhledáno 30. 5. 2010: http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.linkos.cz/odbornici/kongresy/diar08/12_Bostik.jpg&imgrefurl=http://www.linkos.cz/odbornici/kongresy/diar08.php&usq= _SeI LaRdcyYpjOOzFLGvBShCzOxs=&h=560&w=366&sz=186&hl=cs&start=1&um=1&itb

[s=1&tbnid=2R0TCs0Dpy6hOM:&tbnh=133&tbnw=87&prev=/images%3Fq%3DBo%25C5%25A1t%25C3%25ADk%25Blebk%25BVI%26um%3D1%26hl%3Dcs%26sa%3DN%26rls%3Dcom.microsoft:cs%26tbs%3Disch:1](http://www.museumlitoměřice.cz/images%3Fq%3DBo%25C5%25A1t%25C3%25ADk%25Blebk%25BVI%26um%3D1%26hl%3Dcs%26sa%3DN%26rls%3Dcom.microsoft:cs%26tbs%3Disch:1)

45. Václav Boštík: Vesmír, 1957, olej na plátně, 50x64 cm. Reprodukce z katalogu: ZEMINA Jaromír (ed.): Václav Boštík, práce z let 1936 – 1989. Katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 25. listopad 1999 – 23. leden 2000, nepag.
47. Václav Boštík: Figurativní kompozice, 1957, olej na plátně, 30x40 cm. Reprodukce z katalogu: ZEMINA Jaromír (ed.): Václav Boštík, práce z let 1936 – 1989. Katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 25. listopad 1999 – 23. leden 2000, nepag.
47. Václav Boštík: Noc, 1957, olej na plátně, 50x40 cm. Reprodukce z katalogu: ZEMINA Jaromír / PADRTA Jiří (ed.): Václav Boštík, výběr z díla 1936-1997. Katalog výstavy galerie Aspekt, Brno, 1998, nepag.
47. Václav Boštík: Antický bojovník, 1959, olej na plátně, 44x37 cm. Reprodukce z katalogu: SRP Karel: Václav Boštík: Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice 30.3. – 14.5. 1989, nepag.
47. Václav Boštík: Prostor, hmota, světlo, 1958, olej na plátně. Vyhledáno 20.6. 2010: <http://artlist.cz/?id=4311>
47. Václav Boštík: Bez názvu, 1962, olej plátno, 28x32 cm. Reprodukce z katalogu: ZEMINA Jaromír / PADRTA Jiří (ed.): Václav Boštík, výběr z díla 1936-1997. Katalog výstavy galerie Aspekt, Brno, 1998, nepag.
47. Václav Boštík: Barevná architektura, 1964, olej na plátně, 130 x 97 cm. Reprodukce z katalogu: ZEMINA Jaromír / PADRTA Jiří (ed.): Václav Boštík, výběr z díla 1936-1997. Katalog výstavy galerie Aspekt, Brno, 1998, nepag.
48. Václav Boštík: Uzlové body, 1967, olej na plátně, 130 x162 cm. Reprodukce z katalogu: SRP Karel: Václav Boštík: Katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice 30.3. – 14.5. 1989, nepag.
48. Václav Boštík: Zakřivení, 1970, olej na plátně, 123 x123 cm. Reprodukce z katalogu: ZEMINA Jaromír / PADRTA Jiří (ed.): Václav Boštík, výběr z díla 1936-1997. Katalog výstavy galerie Aspekt, Brno, 1998, nepag.
49. Václav Boštík: Bez názvu, osmdesátá léta, olej na plátně, 50x50 cm. Reprodukce z katalogu: ZEMINA Jaromír / PADRTA Jiří (ed.): Václav Boštík, výběr z díla 1936-1997. Katalog výstavy galerie Aspekt, Brno, 1998, nepag.
51. Jan Švankmajer: Mandril, 1858, kresba perem. Reprodukce z knihy: MAGINCOVÁ Dagmar (ed.): Anima animus animace, Evasvankmajerjan. Praha 1998, 11.
50. Jan Švankmajer: Izolace přesýpacích hodin, 1964, objekt. Reprodukce z knihy: MAGINCOVÁ Dagmar (ed.): Anima animus animace, Evasvankmajerjan. Praha 1998, 32.
50. Jan Švankmajer: Vše co je třeba k umletí kávy, 1962, objekt, 65x50 cm. Reprodukce z knihy: OTCOVSKÁ Květa / FRÍDLOVÁ Olga (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. l., 2004², 16.
50. Jan Švankmajer: Tři hlavy, 1965, objekt. Reprodukce z knihy: MAGINCOVÁ Dagmar (ed.): Anima animus animace, Evasvankmajerjan. Praha 1998, 34.

51. Jan Švankmajer: Houba, 1966, objekt. Reprodukce z knihy: OTCOVSKÁ Květa / FRÍDLOVÁ Olga (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. 1., 2004², 15.
52. Jan Švankmajer: Černá magie, 1969, objekt. Reprodukce z knihy: OTCOVSKÁ Květa / FRÍDLOVÁ Olga (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. 1., 2004², 18.
52. Jan Švankmajer: Přírodopisný kabinet I, 1972, objekt. Reprodukce z knihy: MAGINCOVÁ Dagmar (ed.): Anima animus animace, Evasvankmajerjan. Praha 1998, 62.
52. Jan Švankmajer: Sbírka, 1975, objekt. Reprodukce z knihy: DRYJE František / SOLAŘÍK Bruno: Jídlo, Eva Švankmajerová a Jan Švankmajer. Katalog výstavy Jízdárna Pražského hradu 4.6. – 19.9. 2004, Praha 2004, 110.
52. Joseph Beuys: Langhouse (vitřina), 1953 -1962. Vyhledáno 5.6. 2010:
<http://artblart.wordpress.com/category/joseph-beuys/>
53. Jan Švankmajer: Otročtví utilitarismu (taktilní židle), 1978, objekt. Reprodukce z knihy: DRYJE František / SOLAŘÍK Bruno: Jídlo, Eva Švankmajerová a Jan Švankmajer. Katalog výstavy Jízdárna Pražského hradu 4.6. – 19.9. 2004, Praha 2004, 76.
53. Daniel Spoerri: beznázvu, 1988, objekt. Vyhledáno 5.6. 2010:
<http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.designboom.com/history/stilllife/08.jpg&imgrefurl=http://www.designboom.com/history/stilllife.html&usq=LtNls-ASzQl4FxfCletri7wiliU=&h=391&w=323&sz=33&hl=cs&start=43&um=1&itbs=1&tbnid=9A7EGWkV4Ju4mM:&tbnh=123&tbnw=102&prev=/images%3Fq%3DBeuys%26start%3D40%26um%3D1%26hl%3Dcs%26sa%3DN%26rls%3Dcom.microsoft:cs%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1>
54. Jan Švankmajer: Přírodopis, tab. 6, Felaceus Oidipus (Fellania Oidipiensis), čeleď vaječníci, kolorovaný lept, 1973, 76x60 cm. Reprodukce z knihy: OTCOVSKÁ Květa / FRÍDLOVÁ Olga (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. 1., 2004², 25.
54. Jan Švankmajer: Z cyklu Příroda, 1973, koláž. Reprodukce z knihy: DRYJE František / SOLAŘÍK Bruno: Jídlo, Eva Švankmajerová a Jan Švankmajer. Katalog výstavy Jízdárna Pražského hradu 4.6. – 19.9. 2004, Praha 2004, 123.
54. Jan švankmajer: Švank-meyers Bilderlexikon (zoologie), Tab. 35, 1973, koláž, 45x33 cm. Reprodukce z knihy: OTCOVSKÁ Květa / FRÍDLOVÁ Olga (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. 1., 2004², 35.
55. Jan Švankmajer: Doupě, den, 1978, taktilní koláž. Reprodukce z knihy: OTCOVSKÁ Květa / FRÍDLOVÁ Olga (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. 1., 2004², 58.
55. Salvator Dali: Antromoforní pláž, 1928, kombinovaná technika. Reprodukce z knihy: NÉRET Gilles (ed.): Salvator Dalí 1904 – 1989, malířské dílo, s.l. 1999, 130.
55. Salvator Dali: Hmatové kino, 1930 – 31, kresba. Reprodukce z knihy: NÉRET Gilles (ed.): Salvator Dalí 1904 – 1989, malířské dílo, s.l. 1999, 154.
56. Jan Švankmajer: Putrefactio (z filmu Něco z Alenky), 1987, objekt. Reprodukce z knihy: MAGINCOVÁ Dagmar (ed.): Anima animus animace, Evasvankmajerjan. Praha 1998, 103.
56. Jan Švankmajer: Řeč ptáků (z cyklu Alchimie), 1994, objekt. Reprodukce z knihy: MAGINCOVÁ Dagmar (ed.): Anima animus animace, Evasvankmajerjan. Praha 1998, 103.

56. Jan Švankmajer: Ikarova nevěsta, 1990, marioneta. Reprodukce z knihy: OTCOVSKÁ Květa / FRÍDLOVÁ Olga (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. 1., 2004², 47.
56. Jan Švankmajer: Taktilní Mandala 1993, kombinovaná technika. Reprodukce z knihy: OTCOVSKÁ Květa / FRÍDLOVÁ Olga (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. 1., 2004², 65.
56. Jan Švankmajer: Chiromantik, 1992, keramika. Reprodukce z knihy: OTCOVSKÁ Květa / FRÍDLOVÁ Olga (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. 1., 2004², 74.
56. Jan Švankmajer: Létající fetiš, 2001, objekt. Reprodukce z knihy: OTCOVSKÁ Květa / FRÍDLOVÁ Olga (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. 1., 2004², 52.
56. Jan Švankmajer: Mučený fetiš, 2001, objekt. Reprodukce z knihy: OTCOVSKÁ Květa / FRÍDLOVÁ Olga (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. 1., 2004², 52.
56. Jan Švankmajer: Loutka neznámého boha (fetiš), 2001, objekt. Reprodukce z knihy: OTCOVSKÁ Květa / FRÍDLOVÁ Olga (ed.): Jan Švankmajer, Transmutace smyslů, s. 1., 2004², 54.
57. Jan Švankmajer: Mediumní kresba, 7 hodin, 5-6.5.2003, kresba tuší a tužkou. Reprodukce z knihy: DRYJE František / SOLAŘÍK Bruno: Syrové umění, sbírka Jana a Evy Švankmajerových. Katalog výstavy, Klatovy 2004, 106.
58. Adriena Šimotová: Hlava v čase I, kombinovaná technika, 1973, 58,5 x 37,5 cm, sbírka autorky. Reprodukce z knihy: BRUNCLÍK Pavel: Adriena Šimotová – Tvář, s.l. 2004, 44.
58. Adriena Šimotová: Hlava v čase III, kombinovaná technika, 1973, 59 x 37,5 cm, sbírka autorky. Reprodukce z knihy: BRUNCLÍK Pavel: Adriena Šimotová – Tvář, s.l. 2004, 45.
58. Adriena Šimotová: Pláč, textilní koláž, sololit, 1974, 60 x 60 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: BRUNCLÍK Pavel: Adriena Šimotová – Tvář, s.l. 2004, 46.
59. Adriena Šimotová: Bez názvu (Hlava), koláž, perokresba, tužka, papír, 1978, 62,5 x 50,9 cm, Musée National d'Arte Moderne, Center Georges Pompidou, Paříž. Reprodukce z knihy: BRUNCLÍK Pavel: Adriena Šimotová – Tvář, s.l. 2004, 50.
59. Adriena Šimotová: Otevřená ústa – Křik, papír, sklo, olovo, 1981, 60,2 x 50 cm, soukromá sbírka Hradec Králové. Reprodukce z knihy: BRUNCLÍK Pavel: Adriena Šimotová – Tvář, s.l. 2004, 55.
59. Adriena Šimotová: Hlava k listování, papír, 1982, 62 x 60 x 35 cm, Galerie hlavního města Prahy. Reprodukce z knihy: BRUNCLÍK Pavel: Adriena Šimotová – Tvář, s.l. 2004, 58.
59. Adriena Šimotová: Dutá hlava, papírový objekt, 1983 – 4, 38 x 48 x 15 cm, soukromá sbírka Praha. Reprodukce z knihy: BRUNCLÍK Pavel: Adriena Šimotová – Tvář, s.l. 2004, 63.
59. Adriena Šimotová: Tvář, reliéfní objekt, papír, 1989, 45 x 50 cm, Muzeum umění Olomouc. Reprodukce z knihy: BRUNCLÍK Pavel: Adriena Šimotová – Tvář, s.l. 2004, 61.
59. Adriena Šimotová: Expresivní hlava, vrstvená kresba, kartonový papír, pastel, 1985 – 6, 170 x 90 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Reprodukce z knihy: BRUNCLÍK Pavel: Adriena Šimotová – Tvář, s.l. 2004, 70.

59. Adriena Šimotová: Přízračná hlava (Pocta Alénu Divišovi), grafít, svazek šesti hedvábných papírů, 1987, 116 x 90,5 cm, soukromá sbírka Brno. Reprodukce z knihy: BRUNCLÍK Pavel: Adriena Šimotová – Tvář, s.l. 2004, 78.
60. Adriena Šimotová: Z cyklu Paměť rodiny I, II, pastel, čínský papír, 1995, jeden díl 240 x 31 cm, sbírka autorky. Reprodukce z knihy: BRUNCLÍK Pavel: Adriena Šimotová – Tvář, s.l. 2004, 101.
60. Adriena Šimotová: Tvář – torzo šablony, koláž, papír, pigment, 1995, 60 x 40 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: BRUNCLÍK Pavel: Adriena Šimotová – Tvář, s.l. 2004, 103.
60. Adriena Šimotová: Z cyklu První hlasy, grafít, pigment, sklo, ocelová konstrukce, 1998, 25 dílů, 30 x 30 cm, sbírka autorky. Reprodukce z knihy: BRUNCLÍK Pavel: Adriena Šimotová – Tvář, s.l. 2004, 118-119.
61. Figurálně zdobený koberec Peru. Reprodukce z knihy: Josef ČAPEK: Umění přírodních národů, Liberec – Praha 1996, nepag.
61. Ornametika Indiánů Haydah. Reprodukce z knihy: Josef ČAPEK: Umění přírodních národů, Liberec – Praha 1996, nepag.
61. Masky z Nové Guineje, Papuánský záliv, lýko, tráva a tappy, výška 55 cm, Náprstkovo muzeum v Praze. Reprodukce z knihy: HÁJEK Lubor: Umění čtyř světadílů. Z českých sbírek mimoevropského umění I. díl. Praha 1956, nepag.
62. Pavel Brázda: Ze série Závodníci, olej na plátně, 1954 – 1958, formáty různé, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Viktor KARLÍK: Jsem taky závodník, rozhovor s Pavlem Brázdou, in: Přemysl Arátor, Pavel Brázda, s.l., 2006, 105 -108
63. Fotografie z pozůstalosti Josefa Čapka, (asi 1912, Trocadéro). Reprodukce z knihy: MERHAUT Luboš: Josef Čapek, knihy o umění, Praha 2009, 479.
63. Fotografie Petra Karlíka: Pavel Brázda v masce, 70. léta. Reprodukce z knihy: ARÁTOR Přemysl, Pavel Brázda, s.l., 2006.
63. Pavel Brázda: Reliéfní hlavy, kolorovaná sádra, 70. léta, různé velikosti do 38 x 19 cm. Reprodukce z knihy: ARÁTOR Přemysl, Pavel Brázda, s.l., 2006.
64. Věra Janoušková: Robot, 1963, polychromovaná sádra, 91 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: JUDLOVÁ Marie (ed.): Ohniska znovuzrození. České umění 1956 – 1963. Katalog výstavy, 1994, 129.
64. Věra Janoušková: Sedící, 1960, polychromovaná sádra, železo, 76 cm, České muzeum výtvarných umění. Reprodukce z knihy: JUDLOVÁ Marie (ed.): Ohniska znovuzrození. České umění 1956 – 1963. Katalog výstavy, 1994, 130.
64. Věra Janoušková: Dvě postavičky 1963, kolorovaná sádra, 135 cm. Reprodukce z knihy: ZEMINA Jaromír (ed.): Věra Janoušková, Já to dělám takhle, Praha 2001, nepag.
65. Věra Janoušková: Venuše, 1960, sádra škvára, 24 cm. Reprodukce z knihy: ZEMINA Jaromír (ed.): Věra Janoušková, Já to dělám takhle, Praha 2001, nepag.
65. Věra Janoušková: Stéla pro Františka.J., 1964, patinovaná sádra, železo, 117 cm. Reprodukce z knihy: ZEMINA Jaromír (ed.): Věra Janoušková, Já to dělám takhle, Praha 2001, nepag.
65. Věra Janoušková: Egyptan, 1964, patinovaná sádra, 120 cm. Reprodukce z knihy: ZEMINA Jaromír (ed.): Věra Janoušková, Já to dělám takhle, Praha 2001, nepag.

66. Věra Janoušková: Totem, 1966, smalty a azbest, 170 x 45 x 40 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSKÁ Marie (ed.) a kolektiv autorů: Dějiny českého výtvarného umění, VI/1, 1958/2000, Praha 2007, 163.
66. Věra Janoušková: Modrá postava, 1964, svařovaný smaltovaný plech, Muzeum umění Olomouc. Reprodukce z knihy: Milena SLAVICKÁ / Jiří ŠETLÍK (ed.): Katalog skupiny UB12, s.l. 2006, 49 -50.
66. Věra Janoušková: Idiotek, 1965, patinovaná sádra a porcelán, 83 cm. Reprodukce z knihy: ZEMINA Jaromír (ed.): Věra Janoušková, Já to dělám takhle, Praha 2001, nepag.
67. Věra Janoušková: Bílá figura, sloupek, 1986, železo, osinkocement, 118 cm. Reprodukce z knihy: ZEMINA Jaromír (ed.): Věra Janoušková, Já to dělám takhle, Praha 2001, nepag.
67. Věra Janoušková: Bílý totem, 80. léta, svařovaný plech. Vyhledáno 25.6. 2010:
http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://janouskovi.sumak.cz/images/foto.jpg&imgrefurl=http://janouskovi.sumak.cz/&usq=__oylfJE-jsq9YFec-XrPJSQQUAA=&h=193&w=258&sz=7&hl=cs&start=10&um=1&itbs=1&tbnid=KHwc8ZD6j94qqM:&tbnh=84&tbnw=112&prev=/images%3Fq%3DV%25C4%259Bra%2BJanou%25C5%25A1kov%25C3%25A1%26um%3D1%26hl%3Dcs%26sa%3DX%26rls%3Dcom.microsoft:cs%26tbs%3Disch:1
67. Věra Janoušková: Kleopatra, 1994, osinkocement a smaltovaný plech, 135 cm. Reprodukce z knihy: ZEMINA Jaromír (ed.): Věra Janoušková, Já to dělám takhle, Praha 2001, nepag.
67. Věra Janoušková: Černý totem, 1999, svařovaný plech. Vyhledáno 25.6. 2010:
http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://janouskovi.sumak.cz/images/foto.jpg&imgrefurl=http://janouskovi.sumak.cz/&usq=__oylfJE-jsq9YFec-XrPJSQQUAA=&h=193&w=258&sz=7&hl=cs&start=10&um=1&itbs=1&tbnid=KHwc8ZD6j94qqM:&tbnh=84&tbnw=112&prev=/images%3Fq%3DV%25C4%259Bra%2BJanou%25C5%25A1kov%25C3%25A1%26um%3D1%26hl%3Dcs%26sa%3DX%26rls%3Dcom.microsoft:cs%26tbs%3Disch:1
68. Milan Knížák: Demonstrace jednoho, 16.12. 1964, v ulici 17. Listopadu v Praze. Vyhledáno 28. 6. 2010 <http://www.iluze55.net/maturita/materialy-texty/happening.pdf>
69. Milan Knížák: Nucené symbiósy, 1977. Vyhledáno 28. 6. 2010
<http://www.iluze55.net/maturita/materialy-texty/happening.pdf>
70. Zorka Ságlová: Pocta Gustavu Obermanvi, 1970, Bransoudov u Humpolce, foto Jan SágI. Vyhledáno 28.6. 2010: <http://artlist.cz/index.php?id=502&lang=0>